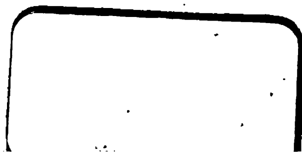






HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

Études sur l'Allemagne, renfermant une histoire de la peinture allemande. 2 vol. in-8.

Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs. 2 vol. in-8.

Angleterre. 1 vol. in-8.

Névillac. 1 vol. in-18.

EM. DEYROYE ET Ce, IMPRIMEUR DU ROI.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

La beauté est le dernier terme et la plus haute expression de la vie.

TOME PREMIER.



Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE,
10, RUE DES CARRIÈRES.

1845.



A la Nation Belge,

POUR LUI RAPPELER

SA GLOIRE LA PLUS BRILLANTE

ET LUI MONTRER

LE CHEMIN QU'ONT SUIVI SES GRANDS HOMMES.

NOTES.

Page 82 : La partie montagneuse a enfanté le paysage, production moderne que les anciens ne connaissaient pas, etc.

Cette assertion ne doit pas être prise à la lettre, dans le sens le plus rigoureux. Les anciens n'ignoraient pas totalement le paysage ; mais ils lui attribuaient peu d'importance et ne s'y livrèrent que sous l'empire romain. Encore ne lui donnèrent-ils pas un grand éclat. On en a trouvé à Herculanum et à Pompeï : Seroux d'Agincourt en a fait graver quatre, où il n'y a guère sujet d'admirer : ce sont des espèces de laques chinoises. Un défenseur exclusif de l'antiquité le reconnait lui-même : « La perspective y est assez bien étudiée, assez exacte, quoiqu'un peu comprise à la manière de celle des Chinois, dont il ne faut pas regarder les ouvrages horizontalement, mais de haut en bas, comme si le spectateur était élevé sur une éminence. » (VIARDOT, *Les Musées d'Italie.*) Voyez au surplus le livre de Junius : *De picturâ Veterum.* Ces ébauches ne sauraient entrer en comparaison avec les chefs-d'œuvre modernes.

Page 100 : Les kermesses de Teniers, les orgies de Brauwer et de Craesbeko, etc.

Nous rangeons provisoirement Brauwer au nombre des peintres flamands, par égard pour l'opinion populaire en Belgique ; nous examinerons s'il n'est pas Hollandais et si Cornille de Bie ne s'est pas trompé, quand nous arriverons à son époque.

Page 260 : Nous devons en donner la solution ou notre théorie serait frappée de mort, etc.

Il ne faut pas prendre non plus ce passage au pied de la lettre : nous montrons dans le chapitre huitième que notre théorie, n'étant point exclusive, ne peut être ni renversée, ni ébranlée par une omission. Toutefois, si nous avions oublié l'influence des grands hommes et celle de la multitude, une lacune aussi importante aurait immédiatement fait concevoir des doutes sur la vérité d'un système, où des pouvoirs tellement énergiques n'eussent point trouvé place dès le premier abord.

ERRATA.

Page	8,	ligne	27,	*après :* De là, *ajoutez :* les.	
—	24,	—	26,	*au lieu de :* Bâle, *lisez :* Crémone.	
—	37,	—	13,	—	l'insurrection, *lisez :* la fureur.
—	41,	—	10,	—	ne s'explique pas sa nature, *lisez :* ne s'en explique pas la nature.
—	56,	—	13,	—	produit, *lisez :* produisent.
—	72,	—	27,	—	de quelque lieu, *lisez :* en quelque lieu.
—	74,	—	24,	—	de *nouvelles Genevoises, lisez :* des.
—	93,	—	11,	—	rejette, *lisez :* rejettes.
—	116,	—	10,	—	les Breughel, *lisez :* Pierre Breughel.
—	129,	—	26,	—	manisfestations, *lisez :* manifestations.
—	143,	—	28,	—	l'œil n'aperçoit, *lisez :* l'on n'aperçoit.
—	149,	—	9,	—	compacte, *lisez :* compact.
—	152,	—	6,	—	au dehors, *lisez :* en dehors.
—	181,	—	9,	—	importe, *lisez :* importent.
—	220,	—	17,	—	peu obtiennent, *lisez :* obtiennent peu.
—	238,	—	22,	—	tant seulenant, *lisez :* tant seulemant.
—	244,	—	7,	*après le mot :* goût, *mettez un* (1).	
—	256,	—	13,	*au lieu de :* séve *lisez :* sève.	
—	264,	—	17,	*après les mots :* la volonté, *mettez :* un point et virgule.	
—	268,	—	27,	*au lieu de :* encore un exemple plus, *lisez :* un exemple encore plus, etc.	
—	270,	—	3,	—	elles, *lisez :* ils.
—	288,	—	1,	—	adopte, *lisez :* adopta.
—	321,	lignes	22 et 23,	*au lieu de :* elles sont tombées, *lisez :* ils sont tombés.	
—	322,	ligne	3,	*au lieu de :* le plupart, *lisez :* la plupart.	
—	332,	—	1,	—	Il a trop examiné les textes. il a trop recouru, etc., *lisez :* Il a trop examiné les textes, il a trop peu recouru, etc.
—	336,	—	21,	*après le mot :* Chateaubriand, supprimez la virgule.	

TABLE.

FIN DE LA TABLE DU PREMIER VOLUME.

AVERTISSEMENT.

Ce livre a été rédigé sur le sol où ont vécu les grands peintres, dont je raconte l'histoire et apprécie les travaux. Il aurait beaucoup perdu à être fait ailleurs. La présence d'un peuple et de continuelles relations avec lui expliquent mieux ses goûts, ses talents, ses ouvrages que les meilleurs commentaires. Je voyais sans cesse les figures, les habitudes, les logis, le ciel et la lumière, les champs et les bois, les lacs et les fleuves, les prés et le bétail, les dunes

sauvages et le morne océan qui doivent à son génie une seconde existence. J'écoutais parler autour de moi l'idiome que proféraient ses vieux artistes ; les mêmes orages grondaient au-dessus de ma tête et les mêmes pluies tiraient de ma croisée d'aussi tristes murmures. En parcourant la Néerlande, j'ai sans doute habité plusieurs fois quelque ancienne demeure gothique, avec son pignon dentelé, ses nombreux vitrages, ses élégantes sculptures, où ils avaient jadis cherché un asile pour la nuit, et le chant du carillon, saluant la jeune aurore, m'a éveillé comme eux aux premières lueurs du matin.

Mon séjour dans les Pays-Bas m'a procuré un autre avantage. On a publié, en Hollande et en Belgique nombre de volumes concernant l'histoire du pays, où règne une exactitude fort louable, et dont la plupart sont inconnus au-delà des frontières : les titres mêmes de ces ouvrages ne se trouvent pas dans les catalogues des bibliothèques publiques : on ne peut donc soupçonner leur existence, encore moins profiter des

renseignements qu'ils donnent, si on ne réside sur les lieux : nous les avons cités au bas de nos pages. Ils nous ont permis d'éclairer la peinture, à l'aide de l'état social, politique et industriel, mieux qu'on n'y a réussi même en Allemagne, quoique l'Allemagne ait fait pour l'histoire de l'art néerlandais, sinon plus que la Hollande, au moins beaucoup plus que la Belgique. C'est ce qui nous a inspiré notre dédicace et le projet que nous réalisons.

Peu s'en est fallu cependant qu'il ne demeurât inexécuté : une pareille tâche nous effrayait. Pendant une période d'un siècle et demi, où la Belgique n'a pas vu naître un grand peintre et aurait dû consacrer ses efforts à l'histoire de l'art national, un seul homme a osé l'entreprendre : il s'évertua quinze ans et fit un ouvrage pitoyable. Ces sortes de livres, qui exigent de continuels déplacements, sont d'ailleurs trop dispendieux pour quiconque ne possède pas une brillante fortune. Nous n'en aurions donc jamais tracé une ligne, sans l'appui d'un homme supérieur, aimant sa patrie d'une

vive affection et joignant aux mérites du diplomate celui d'écrire avec noblesse et pureté la langue française, chose rare non-seulement hors de France, mais à Paris même. Nous roulions depuis quinze mois ce dessein dans notre tête, ne sachant si nous devions lui donner suite; mais l'ayant exposé à M. Nothomb, alors Ministre de l'Intérieur, comme en ce moment, il ne voulut point que la Belgique eût l'air de renier sa gloire, quand les autres pays de l'Europe n'épargnent ni l'argent, ni les efforts, pour raviver celle de leurs artistes : la patrie de Van Eyck, Hemling, Mabuse, Quintin Metsys, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Teniers, Crayer, Gérard Seghers, Diepenbeke, Erasme Quellyn, abandonnant ses souvenirs les plus précieux, dédaignant le génie de ses grands peintres, c'eût été un spectacle déplorable offert aux nations voisines. Quoique gêné par la mesquinerie du système représentatif, il nous assura donc immédiatement une forte souscription. Après avoir balancé plus d'une année encore, nous nous sommes mis à l'œuvre,

ayant pour nous soutenir l'idée que nous rendions un service au peuple belge. Les personnes éminentes, qui nous accueillirent d'abord, avaient elles-mêmes cette opinion de notre plan : MM. Rogier, Devaux et Van Praet m'ont aidé de tout leur pouvoir, dans un but d'intérêt national; je leur transmets l'expression de ma gratitude. Je dois aussi remercier publiquement S. M. Guillaume II, Roi de Hollande, un des amateurs les plus éclairés de notre époque, ainsi que le prouve la riche collection de tableaux formée par lui; M. de Karnebeck, son aide-de-camp, dont l'obligeance et les sentiments élevés rappellent l'ancien éclat des Provinces-Unies; M. le prince de Ligne, qui porte avec tant de noblesse et de grâce un nom cher à la Belgique, à la France, à la littérature; mon excellent ami Pierre Leroux et George Sand, le grand poète; M. le baron de Stassart, dont on a réimprimé si souvent les fables spirituelles, et M. le baron van Westrenen, le studieux archéologue; ils m'ont encouragé, avec une rare bienveillance, ou à

commencer, ou à poursuivre un travail important, mais pénible. Si peu d'hommes sont en état de comprendre même un projet de la dernière gravité, si peu veulent y prêter même le concours de leur sympathie, que l'on doit une double reconnaissance aux âmes d'élite, qui vous montrent de l'intérêt! Quand on a goûté à la science amère de la vie, on se persuade chaque jour davantage que plus on s'efforce d'être utile, moins on est apprécié; on regarde alors les marques d'estime et d'affection, les patronages délicats, les succès populaires, non comme des actes de justice, mais comme de grandes faveurs, octroyées par exception aux dépens de ceux qui ne les méritaient point, et devaient en conséquence les obtenir.

1er février 1843.

PROLÉGOMÈNES.

L'histoire de la peinture flamande et hollandaise est un des plus beaux sujets que l'on puisse traiter. Il excite par lui-même, par son éclat et par sa richesse, un vif intérêt et possède encore l'énorme avantage d'être, pour ainsi dire, tout neuf. Dans une période telle que la nôtre, où l'on a déjà tant écrit, où les bibliothèques regorgent de volumes, où la multiplicité des auteurs semble devoir perdre la littérature, en accablant les nations de produits trop nombreux, il faut remercier le destin, lorsque, au milieu de ses expéditions intellectuelles, on débarque sur une terre vierge

que n'a point appauvrie une longue occupation, que la présence de la foule n'a point rendue triviale. On y respire à l'aise, on s'y promène avec joie; on est séduit, comme les conquérants du Nouveau-Monde, par l'attrait de la solitude et par la fraîcheur de ces régions inexplorées.

Quand on pense à la nature de l'art flamand, à sa brillante carrière, on s'étonne qu'il n'ait pas inspiré plus d'ouvrages critiques. Il offre un des aspects essentiels du beau, une des routes nécessaires de l'imagination. La peinture, comme la sculpture et la littérature, prend pour but ou l'idéal, ou la vérité. Si elle choisit la première direction, elle y subordonne tous ses moyens, tous ses efforts. Elle cherche la pureté des lignes, la noblesse des types, la grâce de l'expression, la majesté des poses, l'élégance des draperies, la force de la conception et la grandeur du sujet. Elle divinise l'homme autant que possible : elle donne à sa figure, à son corps, à son attitude, la sublime élévation ou le charme séducteur que l'âme lui prête dans ses rêves. Le curieux oublie devant ces créatures magiques la laideur et la vulgarité qui forment les caractères habituels de notre race.

L'art choisit-il la seconde route? Son travail et ses efforts changent aussitôt. Il abandonne cette aspiration vers un monde supérieur, qui fait la joie et le tourment des esprits poétiques. La réa-

lité, même grossière, ne le choque plus : il ne proteste pas contre les imperfections de la vie actuelle, contre les erreurs de la nature. Il aime l'univers et ne le juge point : il embrasse avec une pleine satisfaction la mère commune des êtres. Tel nous apparaît le génie flamand. Il observé et retrace jusque dans ses moindres détails l'aspect ordinaire des choses. L'homme et la bête, l'élément et la plante, la terre et le ciel gardent sous sa main la physionomie que nous leur connaissons. L'exactitude de ses images compose la plus grande partie de son attrait.

Il ne renonce pourtant point à l'idéal, puisque l'art ne peut exister sans lui. Mais il cherche un autre genre de beauté que l'art italien. Il amplifie les qualités réelles des choses, il exagère les forces vivantes. Il charme les yeux par la puissance et la liberté du dessin, par l'énergie des formes, par l'éclat des couleurs, par la fougue de l'action, par les nuances chaudes ou brillantes de la lumière, par l'exquise harmonie de l'ensemble. Il caresse les moyens techniques et néglige les attributs qui parlent à l'âme, sauf dans un petit nombre d'exceptions.

Un genre néanmoins lui laisse franchir ses limites ordinaires : c'est le paysage. On le voit ici atteindre la plus haute perfection, le point culminant de l'art et unir toutes les qualités. Il montrait naguère un mérite spécial, partageait avec

les Italiens le domaine de la peinture : cette fois, il l'occupe entièrement et fait un usage illimité des ressources qu'il lui présente. Cela vient de ce que la nature ne supporte guère le travail de l'imagination : elle est tellement puissante et variée que l'homme a déjà peine à la reproduire : c'est beaucoup pour lui de lutter avec elle. La multitude innombrable de ses accidents et de ses combinaisons ne nous permet d'inventer que peu de chose. Il n'y a pas de tableaux dont on ne retrouverait le modèle anticipé, non-seulement pour les lignes et les couleurs, mais pour l'expression et l'effet poétiques. Depuis la tristesse la plus amère jusqu'à la gaieté la plus vive, ses images nous offrent l'emblème de tous nos sentiments. Il suffit en conséquence de la retracer avec attention, avec force et avec un certain goût. Dans le paysage, la fidélité vaut mieux qu'un idéal impossible et partant conventionnel. Le moindre objet, le moindre site emprunté à la nature efface toutes les splendeurs chimériques d'une composition arbitraire. La vérité l'emporte alors sur les autres séductions du talent, parce qu'elle fait briller à nos yeux un reflet immédiat de la souveraine intelligence. L'exactitude si chère aux artistes des Pays-Bas leur ménage donc une victoire brillante, lorsqu'ils prennent leurs sujets en dehors de l'homme.

Il résulte de tout ceci que l'école italienne et l'école flamande sont les deux pôles de l'art. Elles

représentent dans la peinture le dogmatisme et l'empirisme, ces termes essentiels que l'on retrouve partout. Elles ont conséquemment une égale importance. Les autres écoles se spécifient par leur plus ou moins grande similitude avec ces deux écoles fondamentales. Ainsi la peinture a suivi en Espagne une route moyenne : elle a cultivé le genre et l'histoire, l'idéal et le réel, comme en littérature la grande poésie et le roman satirique, le drame et les tableaux de mœurs. On peut même dire qu'elle a moins d'élévation que l'Italie dans les motifs religieux, plus de noblesse que la Flandre dans les sujets vulgaires. Sa nature se trahit et par le style de ses ouvrages, et par le fond qu'elle exploite.

Le caractère de nécessité, qui accompagne l'art des Pays-Bas, double sa valeur et augmente l'intérêt de son histoire. Il y a ici deux tâches à remplir : il faut d'une part examiner, juger ses diverses phases, ses productions multiples ; de l'autre, chercher et signaler, parmi ces éléments individuels, les éléments généraux, les formes obligatoires qui naissent de sa direction et doivent reparaître toutes les fois que la peinture s'engagera dans le même chemin. Il faut extraire des faits particuliers les principes, la philosophie du sujet, en sorte que les lois éternelles brillent auprès des circonstances passagères.

Pourquoi cette œuvre glorieuse n'est-elle pas

accomplie? D'où vient l'état d'abandon où est restée l'histoire de l'art flamand et hollandais? Plusieurs causes ont empêché de l'écrire d'une manière satisfaisante.

En première ligne mettons l'absence d'une littérature nationale chez les Belges. Là où il n'y a point d'auteurs, il n'y a point de livres, surtout de livres difficiles à composer, demandant plus qu'une inspiration transitoire. Le seul ouvrage un peu étendu, sorti de la Belgique, témoigne contre l'homme dont il porte le nom. Les volumes publiés par Descamps sont si défectueux sous tous les rapports qu'ils jettent le lecteur dans un profond ennui. Diderot, ayant su qu'il y travaillait, l'interpella de la sorte : « On dit que vous vous mêlez de littérature : Dieu veuille que vous soyez meilleur en belles-lettres qu'en peinture! » Ce souhait ne fut point réalisé. Descamps estropia les biographies originales, dont il se servait pour écrire les siennes, les abrégea sans goût et sans discernement, les revêtit d'une forme pitoyable. Il isola les peintres de l'histoire, comme s'ils eussent vécu au milieu du désert et sans que la société contemporaine influât sur leur talent. Il ne montra pas non plus les liens qui les unissent entr'eux, la filiation des grands hommes, le développement des écoles. On ne trouve dans ses pages ni considérations philosophiques, ni tableaux du pays, des mœurs, du climat; il ne donne l'explication de

rien et on ne sait, quand on l'a lu, pourquoi l'art flamand et hollandais n'a pas pris une tout autre marche. Ainsi que la pensée, la poésie lui manque : il parle des plus belles créations avec une froideur, une sécheresse déplorables ; son style ne nous intéresse ni pour les ouvrages, ni pour les artistes. Homme sans énergie, sans initiative, il était frappé de cette mort intellectuelle qui engourdit les âmes stériles et passe dans leurs productions.

Les livres hollandais où il a recueilli les matériaux du sien ont plus de valeur, d'abord en qualité de sources primitives et ensuite par leur nature même. Karel Van Mander, Arnold Houbraken, Jean Van Gool et Campo Weyerman renferment un grand nombre de détails curieux, importants, dramatiques, dont il n'a pas su faire usage. Mais les uns n'embrassent qu'une période limitée, les autres sont incomplets et offrent les vices que nous reprochons à Descamps. Pas un seul des ouvrages néerlandais ne forme une histoire générale, suivie et raisonnée de la peinture flamande et hollandaise : il ne suffirait donc pas de les traduire, même tous les quatre, pour atteindre le but désiré.

L'histoire des peintres, en vers, par Cornille de Bie, est la seule production littéraire de ce genre écrite dans la langue flamande.

La patrie de l'art qui nous occupe n'a donc pas mis au jour un seul travail d'ensemble, une seule étude complète sur les destinées de cet art. Il

devait pourtant y rencontrer plus d'intérêt et y faire naître plus d'admiration qu'ailleurs. Ce sont habituellement des nationaux qui accomplissent de pareilles entreprises, tout se réunissant pour les y déterminer. L'école italienne a trouvé près d'elle ses biographes, ses annalistes, comme le piquant Vasari et l'austère Lanzi. Lorsque les indigènes laissent sans culture un fief dont la possession légitimerait un noble orgueil, il est à croire que les autres peuples s'en montreront moins soucieux encore. Les nations voisines ont donc négligé, délaissé l'histoire de la peinture flamande, quoique les tableaux eux-mêmes continuassent d'obtenir les plus glorieux éloges.

Un autre motif s'opposait à ce qu'on en rédigeât les annales : l'instrument nécessaire pour accomplir cette tâche n'était point trouvé: la critique n'existait pas, surtout la critique d'art. Abandonnant les voies que Platon, Aristote même, si l'on avait compris ses tendances au lieu de répéter ses phrases, Pythagore de Reggio, Plotin et l'évêque d'Hippone[1] ont tracées d'une main ferme, elle s'égarait au milieu des syrtes brumeuses, où croit l'hypothèse, arbuste infécond des solitudes spirituelles. La première idée venue était accueillie : on ne débattait point sa valeur, sa justesse; on la couronnait et on l'intronisait. De là puérilités qui

[1] *Traité de la vraie religion; Traité de la musique.*

sont devenues des lois en France et ont un moment conquis toute l'Europe. Cinq minutes de réflexion eussent détruit leur puissance : mais qui voulait se donner la peine de réfléchir? On ne comprenait donc point la nature de l'art, on ne savait pas quels principes règlent sa destinée : comment alors mettre au jour une grande œuvre critique?

L'Allemagne cependant finit par découvrir les traces du chemin que les Grecs avaient frayé, comme on retrouve au milieu d'épaisses forêts une antique voie romaine. Elle continua le labeur depuis si longtemps suspendu. Baumgarten, Winckelmann, Lessing, l'illustre Kant, Schiller, Jean Paul, Bouterweck, Hegel et son école, entraînèrent les esprits curieux vers la science du beau; ils dirigèrent si habilement l'expédition que la conquête du nouveau domaine fut presque terminée au bout de soixante ans : ils le rendirent à jamais accessible et le percèrent de mille routes qui se croisent dans tous les sens Une ou deux avenues principales manquent encore, mais ce travail n'en a pas moins offert le rare spectacle d'une vaste doctrine exploitée, dégagée, livrée au public après un demi-siècle d'efforts. Il reste peu de chose à faire pour compléter ce merveilleux résultat.

Un aussi prompt succès dépend de la nature même de la matière élaborée. Une autre science, la logique, a aussi atteint son plus haut développement et s'est constituée avec une extrême promp-

titude. Pour quelle raison? Parce qu'elle ne scrutait point l'essence des objets, le fond de la pensée; elle n'étudiait que la forme de l'intelligence, le mécanisme de l'entendement. Or, si une obscurité fatale, une ombre éternelle enveloppe les principes des choses, le jeu de l'esprit est clair et manifeste : il a un système d'opérations immédiatement déterminable. On le voit agir, on examine ses procédés : il n'y a plus là de ténèbres sans fin. En conséquence, la logique a subi peu de changements depuis Aristote : il a eu la gloire d'en creuser les fondements et d'en couronner le sommet. Eh! bien, l'esthétique a une grande similitude avec la logique : elle non plus ne cherche pas à connaître les sources latentes, les mystérieux mobiles des phénomènes; elle n'envisage que leur aspect, que leur forme; elle ne franchit donc point les limites de l'observation, de l'expérimentation. Le beau n'étant qu'un mode de l'être, on peut analyser ce mode, sans soulever les énigmatiques problèmes de l'ontologie. De là vient également que toutes les doctrines sur le beau s'accordent au fond entr'elles; chacune en montre, en explique un des éléments, un des caractères; elles se soutiennent, se complètent et s'illuminent au lieu de se détruire.

Cependant, même en Allemagne, on n'a point encore, à l'heure actuelle, fondé la théorie de l'histoire des arts, on n'a point encore étudié les

lois qui gouvernent leur sort, depuis le jour où ils naissent jusqu'à celui où ils meurent, pour s'élancer bientôt plus glorieux de la tombe. Maintes fois déjà nous avons mis en lumière l'importance et la nécessité d'un pareil travail [1]. Il n'existe effectivement que peu d'idées sur cette question. Deux ou trois lieux-communs forment ici tout le bagage de la science. Le mieux établi, le plus généralement accrédité suppose que la littérature et les arts n'ont brillé que dans un petit nombre de grandes périodes : comme certaines plantes délicates, ils fleuriraient un jour au milieu de conditions propices : on les verrait ensuite languir et se flétrir. Les siècles de Périclès, d'Auguste, de Léon X, de Louis XIV et de la reine Anne, se trouveraient être ces époques privilégiées. Voilà ce qu'un homme réfléchi ne peut admettre, s'il a une connaissance exacte du sujet. Non, il n'y a pas moyen de prouver que quatre ou cinq peuples seulement ont révélé l'idéal, à un seul moment de leur existence ; il n'est pas vrai que ces peuples eux-mêmes ne l'aient aperçu, ne l'aient saisi qu'une fois.

Chez les Grecs, nous voyons la littérature et l'art prendre plus d'un élan décisif. Leurs premiers jours d'éclat, où brillèrent Orphée, Homère,

[1] Préface des *Études sur l'Allemagne ; Histoire des idées littéraires en France,* liv. II, chap. Ier.

Hésiode et une foule d'auteurs, échoués sur les bords du fleuve éternel, pendant le long trajet qui les sépare de nous, ces temps où l'on ouvrait déjà des concours publics de poésie[1], où l'école d'Égine bâtissait les temples de Jupiter Panhellenius, d'Apollon Épicurius et taillait un grand nombre de statues qui n'ont point toutes péri; ces temps donc ne méritent pas notre dédain, car le sublime aveugle peut à lui seul contrebalancer le reste des chantres helléniques et la magnificence de ses ouvrages doit nous donner bonne opinion des ouvrages contemporains qui sont anéantis. Nous ne regardons certes pas comme illégitime la gloire dont on couronne le siècle de Périclès; mais le siècle de Philippe et d'Alexandre nous paraît aussi une grande époque : ces deux hommes fameux et leurs généraux, Démosthènes, Eschine et Phocion, Aristote, Diogène et Théophraste, Lysippe et Praxitèle, Pamphile, Timanthe, Apelle et Protogène signifient bien quelque chose : le moment qui les a vus groupés se détache sur le fond de l'histoire comme une radieuse constellation, au milieu d'une belle nuit. J'omets les capitaines, les artistes, les écrivains postérieurs et me borne à signaler ces trois âges, qui me semblent tous trois revendiquer justement notre admiration.

[1] Hésiode remporta le prix dans une de ces luttes intellectuelles, aux funérailles du roi Amphidamas.

Chez les Italiens, nous découvrons de même trois périodes extraordinaires. Le XIVe siècle enfante ou développe Alighieri, Pétrarque, Boccace, Giotto, André de Pise, Buffalmacco, Simone Memmi, Taddeo Gaddi, Orcagna et une foule de talents robustes : on ne peut nier son évidente opulence; il a même, en fait de littérature, l'avantage de la grandeur et de l'originalité sur le siècle de Léon X. Celui qui a précédé le nôtre mit au monde assez de grands hommes pour devenir illustre. Maffei, Casti, Goldoni, Alberti, Vico, Gozzi, Alfieri, Cesarotti, Beccaria, Metastase, Algarotti et d'autres encore le traversèrent d'un pas majestueux, comme la blanche troupe aux fronts rêveurs que Dante salua.

En Angleterre, le siècle de Henri VIII et d'Élisabeth, avec le comte de Surrey, Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont et Fletcher, James Shirley, Spenser, Camden, vaut bien celui de la reine Anne, et le siècle où nous vivons, ne lutte pas d'une manière moins triomphante contre le dernier : il lui oppose Coleridge, Byron, Southey, Walter Scott, Shelley, Thomas Moore, Wordsworth, Crabbe, Tennant, Wilson, Kirke White et Maturin.

Dans les Pays-Bas, l'art indigène a plusieurs fois atteint les limites de l'essor qu'il peut prendre, sans abandonner sa sphère distinctive. Jean et Hubert Van Eyck, Hemling, Van der Goes, Van

der Weyde, Quintin Metsys, Bernard de Bruxelles, Lucas de Leyde, Mabuse, Schoreel, Hemskerk et leurs rivaux, forment une époque luxuriante de génie, de sentiment et d'inspiration. Rubens, Van Dyck, Jordaens, Gaspard de Crayer, Abraham Jansens, Cornelius de Vos, Erasme Quellin, Diepenbeek, Van Thulden... composent une autre légion glorieuse dont tout un demi-siècle rayonne. Un peu plus tard, Rembrandt, Gérard Dow, Téniers, Adrien Van Ostade, Jan Steen, Metzu, Mieris, Terburg, Wynants, Berghem, Ruysdael, Hobbema et tant d'autres que je ne puis citer, organisent une nouvelle école extrêmement féconde. Si l'on devait donner le prix à une de ces manières, on serait fort embarrassé pour choisir. Toutes possèdent leur attrait particulier, leur genre de conception, leur mérite de forme.

Il n'est donc ni vrai, ni démontrable que, dans chaque pays, ou plutôt dans certains pays privilégiés, la littérature et l'art n'ont qu'un seul automne, une seule fructification, suivie bientôt après d'un éternel hiver. Le génie peut à plusieurs reprises languir et fleurir chez une nation; elle peut, contrairement aux individus, se ranimer tout-à-coup, montrer la force de la jeunesse ou de la maturité, quand elle semblait décrépite, et rendre muets d'étonnement les faux devins qui pronostiquaient sa mort. Le nombre de ces engourdissements et de ces réveils ne saurait se

déterminer. Lorsqu'une race est le plus profondément assoupie, l'ange de l'espérance se tient debout à son chevet.

Le fameux axiome : la littérature est l'expression de la société, a une bien autre valeur. Sa justesse n'admet pas de contestation. Malheureusement ce n'est qu'un principe et un principe vague. De quelle façon la littérature exprime-t-elle la société? Comment cette société elle-même se développe-t-elle? Quelles formes de l'art correspondent à chacune des phases sociales, quelles parties de l'art correspondent à chacun des éléments sociaux? Quelles lois sont communes aux deux termes, quelles lois leur sont spéciales? Problèmes inévitables, questions fécondes et immenses! L'idée première n'aura de portée, je dirai même de signification véritable que quand elle descendra des pâles hauteurs où elle flotte, pour revêtir la précision, l'instructive abondance et la profondeur lumineuse d'un vaste système, exposé dans tous ses détails.

L'observation qu'une grande crise politique, en renouvelant l'intelligence, occasionne un grand effort littéraire, une soudaine aspiration vers une beauté peu connue, se rattache à ce principe comme une branche au tronc qui la nourrit : elle n'a pas moins de justesse et d'évidence.

Depuis plusieurs années déjà nous pensons à publier une *Théorie de l'histoire des lettres et des*

arts[1] ; une suite de notes contient tous les éléments qui doivent la former. Nous avons cru un instant que nous la mettrions en tête de cet ouvrage sur la peinture septentrionale ; mais la réflexion nous a contraint d'abandonner un tel projet. Un volume serait absorbé par une aussi importante matière, et je doute que le lecteur voulût en prendre connaissance, au moment d'aborder un sujet spécial. Les recherches philosophiques ne vont d'ailleurs qu'à un petit nombre d'hommes : les renseignements particuliers en intéressent une foule. Ce serait aventurer le sort de mon livre que de débuter par un long système. Je me réserve donc de lui consacrer plus tard un volume où il s'épanouira solitairement. Je me bornerai ici à l'appliquer d'une manière latente, pour qu'il anime l'ouvrage de son influence mystérieuse et en soit la divinité secrète.

Outre la théorie du beau, les critiques ignoraient l'art de conter. La biographie des artistes possède le charme, l'intérêt qui suivent toute destinée humaine et elle éveille une plus grande attention, à cause de leur gloire et de leur nature supérieure. Il ne faut donc pas, comme Dezallier

[1] L'année dernière, après une conversation à ce sujet, M. Antoni Deschamps publia dans la *Chronique* un morceau où il exprimait quelques-unes de nos idées, en manifestant leur source avec une délicatesse trop rare de nos jours.

D'Argenville, Félibien, De Piles, Lanzi, Descamps, Orloff et bien d'autres, l'écrire avec une sécheresse fastidieuse, lui donner l'aspect d'une nomenclature, d'un tableau chronologique. Ne vaut-il pas mieux cent fois chercher à lui rendre son attrait primordial? Ne vaut-il pas mieux la faire sortir joyeuse ou mélancolique, brillante ou désolée du chaos des renseignements, de la nuit des textes diffus? Souvent même on n'a besoin que de ne pas mutiler ceux-ci, de ne pas les abréger avec maladresse, comme presque tous les historiens de l'art. On me permettra d'en donner ici un exemple, qui viendra fort à propos, attendu qu'il s'agit de Karel Van Mander, le plus ancien biographe néerlandais. Son *Livre des peintres* est le principal document sur les artistes de Belgique et de Hollande, avant l'année 1604. Sa propre histoire, jointe à l'édition publiée en 1618, renferme de nombreux détails. Johanna Schopenhauer a élagué les moins intéressants, traduit les principaux et formé par un simple choix, une vie agréable et dramatique. Je ferai usage de sa narration comme de la biographie hollandaise.

Karel Van Mander naquit au mois de mai de l'année 1548, à Meulebeke, grand bourg situé dans un charmant vallon de la Flandre occidentale, bien pourvu d'arbres, de haies, de maisons, de bonnes terres et traversé par plusieurs ruisseaux. Sa famille était noble et avait occupé, dès le XIIIe

siècle, de hautes dignités ecclésiastiques, d'importantes places gouvernementales [1]. Son père, Cornelis Van Mander, était un homme de cœur, grave et intelligent, assez riche et fort honoré, qui vivait sur ses terres, avec sa femme Johanna Van der Beck. Outre ses propres biens, il administrait encore de grandes possessions, qui lui avaient été confiées par l'État : il recueillait aussi les impôts, et cette double charge, unie à sa fortune personnelle, le rendait un des individus les plus considérables de tout le voisinage.

Karel avait un frère aîné, qui s'appelait Cornelis, un jeune frère nommé Adam et deux sœurs. Cornelis se montra dès son enfance paisible et rangé : l'artiste à venir était, au contraire, d'un esprit vif, se distinguait par ses mots piquants et inventait chaque jour quelque trait d'espièglerie, sans aller toutefois jusqu'à la méchanceté. Il manifestait d'ailleurs une rapide intelligence, une clairvoyante pénétration, une ardeur infatigable pour l'étude ; il annonçait le talent le plus déclaré pour la poésie et la peinture. Il couvrait les murailles, les bancs, les tables de ses dessins et de ses vers, sans compter les marges de ses livres : bref, il donnait tant d'espérances que l'on résolut de l'envoyer apprendre le latin dans une école de

[1] Le biographe hollandais de Karel en donne l'énumération.

Thielt, ville peu éloignée. Il y fit des progrès décisifs en toutes choses et n'interrompit ni ses esquisses, ni ses rimes. Il alla ensuite à Gand, chez un maître de français : un de ses oncles, qui habitait le même lieu, surveilla sa conduite. Il avait autrefois beaucoup voyagé : ses pérégrinations avaient formé son esprit, multiplié ses connaissances : il était donc en état de diriger habilement l'éducation du spirituel neveu confié à ses soins.

A mesure que l'enfant devenait un jeune homme, son goût invincible pour la peinture et la poésie se trahissait plus clairement : son oncle, avec l'approbation de ses parents, le mit donc, au bout d'un certain délai, chez Lucas de Heere, qui avait alors non-seulement la réputation d'un grand peintre, mais était en outre regardé comme un habile poète. L'éloge du tableau capital de Van Eyck à Gand, suspendu dans l'église en face de ce chef-d'œuvre, avait été fait par lui. Notre disciple, en conséquence, se trouva heureux auprès d'un homme qui lui enseignait tantôt l'art du dessin, tantôt l'art des vers. Aussi l'aima-t-il du fond de son âme jusqu'au tombeau, et saisit-il, dans son Histoire des peintres, toutes les occasions de le louer.

Après quelques années de cette double étude, son père le retira de Gand et le plaça dans la ville de Courtray également peu distante, chez un autre

maître appelé Pierre Ulrick, sous la direction duquel il travailla encore plus de douze mois. Il revint alors à Meulebeke, en 1569.

Il parut un moment vouloir abandonner l'art pour la littérature, pour la poésie surtout. Il peignait peu et lisait, écrivait, rimait d'autant plus : sa grande joie était de composer des pièces de théâtre que ses frères, ses sœurs, ses voisins déclamaient ensuite chez son père. Dans ces sortes de représentations, il était à la fois l'auteur, le directeur et le décorateur : il montrait, en ces diverses qualités, du talent et un génie inventif. L'art dramatique était alors dans son enfance et l'on ne connaissait point les salles de spectacle. Les princes et les grands seigneurs seuls faisaient quelquefois débiter, au milieu de leurs réjouissances, des scènes allégoriques ; le peuple n'avait pour s'égayer que des farces de carnaval et des drôleries qu'on exécutait, les jours de marché, sur des tréteaux, en plein air, ou bien des drames religieux que les écoliers travestissaient dans les écoles, sous la direction des prêtres. Jeunes et vieux accoururent donc, lorsque Van Mander annonça une pièce où l'on verrait le déluge : l'enthousiasme fut immense et l'on ne se plaignit point de ce qu'un grand nombre de spectateurs, qui se trouvaient près de la scène, eussent été mouillés jusqu'aux os. En effet, pour que l'illusion fût complète, l'auteur avait placé dans un bâtiment voisin des pompes bien

approvisionnées d'eau, qui jouèrent au moment convenable et inondèrent littéralement le théâtre. Noé avait d'abord paru, prêchant le repentir à ses contemporains vicieux, puis bâtissant l'arche et y entrant avec sa famille. Toutes les bêtes les y avaient suivis deux à deux. Bientôt l'arche flotta sur l'onde immense, le corbeau s'envola et, après lui, la colombe. Une grande toile, où Van Mander avait peint des hommes qui se noient, fut tendue en travers du théâtre et représentait si énergiquement la destruction des impies que nombre de spectateurs fondirent en larmes : ils ne pouvaient se remettre de leur attendrissement et de leur effroi. Tout alla pour le mieux et le fils aîné de la maison, jusque-là peu content des entreprises de Karel, oublia ses regrets de ne pas le voir l'aider dans son commerce de toiles et se laissa induire à payer les frais de la tragédie. Sa mère le déclara le plus fou des deux, puisqu'il entretenait aux dépens de sa bourse la folie de l'autre.

Beaucoup de pièces suivirent celle-là, toutes écrites par Van Mander : l'histoire de Nabuchodonosor, le jugement de Salomon, divers récits bibliques lui en fournirent les sujets. Le plus brillant de tous ces drames montra aux spectateurs la reine de Saba visitant le roi des Juifs : on le mit en scène durant la Pentecôte ; des chameaux, plusieurs bêtes non moins rares et cinquante acteurs y parurent. Le concours du peuple fut

immense : il venait par troupes de Bruges, de Gand et des autres villes prochaines; la gloire de l'auteur se répandit au loin. Ses cantiques, ses odes, ses chansons à boire, ses vers d'amour la faisaient pénétrer dans toutes les demeures. On lui commandait sans cesse des poésies de circonstance : il obtint plus d'une fois par ses rimes les prix d'honneur que l'on distribuait alors; ce n'étaient point, comme à Toulouse, des violettes d'or et des lys d'argent, mais, selon le goût du pays, des ustensiles en étain d'un service journalier. Il composa aussi mainte satire et des pièces de carnaval fort gaies que les paysans de Meulebeke jouaient à la satisfaction de tout le monde.

Il mena cette agréable vie pendant cinq années, durant lesquelles il finit par reprendre son pinceau et par travailler pour les églises, les hôtels-de-ville et les amateurs. En 1574, ses parents, qu'il obsédait de prières, lui permirent de visiter Rome. Son oncle de Gand, qui avait fait autrefois ce voyage, lui prodigua les renseignements utiles et les bons conseils. Son père lui donna une bourse pleine et sa mère le pourvut d'habillements. Il partit donc, ivre de joie et d'espoir, dans toute sa force, dans toute son ardeur, et l'univers se déploya comme un beau songe devant ses yeux.

Il fit en route la connaissance de plusieurs jeunes gens sortis de familles nobles, mais fut contraint de les abandonner, car ils voulaient toujours cou-

rir, sans se livrer à l'étude. Lui s'arrêtait pour examiner ou dessiner les choses curieuses, principalement dans les villes italiennes. Il se présenta chez les peintres célèbres du temps et admira les prodiges de l'époque antérieure avec une émotion bien légitime. Ces œuvres excellentes n'avaient rien perdu de leur éclat, de leur fraîcheur ; elles prêtaient aux cathédrales, aux palais des grands une magie divine. A Rome le travail occupa ses journées entières : il prit note de tout ce qui frappait son attention et retraça, la plume à la main, les fêtes brillantes du jubilé de 1575. Plus tard, ses remarques lui servirent à publier une description de voyage. Il esquissa une foule de morceaux antiques, peignit beaucoup et se distingua par de vastes paysages, qu'il exécuta à fresque dans les maisons de certains cardinaux.

Malheureusement l'art était alors en décadence; il tombait plus bas tous les jours, le mauvais goût et la recherche le précipitaient loin de ces hautes régions où planent les sveltes fées de l'idéal. Un manque absolu de naturel dans la forme et dans l'expression, la vigueur hyperbolique des muscles, les postures étranges des corps, le jeu affecté de la lumière prenaient peu à peu la place du beau et du vrai; la foule ne s'enthousiasmait que pour un vain éclat, pour une splendeur illusoire. Notre jeune artiste, séduit par la nouveauté, à cause même de sa fougue, se laissa entraîner sur cette

pente glissante, comme le montagnard sur les versants neigeux des Alpes. Son compatriote Barthélemy Spranger, né à Anvers, était en ce moment le peintre officiel de Pie V et vivait au milieu des honneurs. Il protégea le débutant, lui communiqua l'épidémie de son faux goût, altéra en lui tous les principes demeurés purs, et son œil malade ne distingua plus ni les qualités saines, ni la franche énergie des grands maîtres. L'exemple de Spranger était très dangereux, car ses défauts l'avaient mené au succès. Non-seulement le pape l'avait fixé près de lui, logé au Belvédère, mais il était peintre de la cour impériale : Rodolphe II lui avait conféré ce titre, l'avait anobli et gratifié d'une triple chaîne d'or, pour lui prouver son admiration. Que cet objet de l'estime universelle témoignât de l'intérêt à Van Mander, cela paraissait être un bonheur. Il lui obtint le droit de porter l'épée, droit que l'on regardait comme une haute distinction sur les terres de l'Église. Ce service finit d'éblouir le jeune homme et l'égara pour toujours dans cette forêt pleine de tristes enchantements, de visions fébriles, où régnait son protecteur adulé.

Au bout de trois ans, il quitta la ville éternelle afin de regagner la Belgique. En passant à Bâle, il peignit, dans le grand cimetière, Jacob et ses fils abandonnant la terre sainte : il y employa le style de Spranger qu'il rejoignit bientôt à Vienne.

Après une absence de trente-sept ans, le dernier, par l'entremise de Rodolphe, avait obtenu du Pape la permission de visiter son pays natal. Comme Van Mander, il prit le chemin le plus long et tous deux travaillèrent à l'arc de triomphe que l'on dressait pour la prochaine arrivée de l'Empereur. Karel s'achemina enfin vers le lieu de sa naissance, perdu comme artiste et chargé de dessins qu'il croyait précieux. Sa famille l'attendait avec impatience ; son frère Adam, ayant su qu'il était peu éloigné, alla au-devant de lui pour lui faire accueil avec tous les domestiques de son père et tous ses camarades : son entrée à Meulebeke eut l'air d'une ovation.

Depuis ce jour, Karel goûta, pendant plusieurs années, un bonheur digne d'envie, au sein du calme champêtre. Il dessinait, rimait, écrivait et cherchait la reine future de son cœur parmi les jeunes personnes du voisinage. Mais les troubles croissants vinrent rompre ce charme et détruire la paix de sa famille. Les Pays-Bas s'étaient révoltés contre Philippe II ; des bandes de soldats étrangers et wallons désolaient la Flandre proprement dite. Elles inondèrent les villes, les bourgs, les hameaux situés près de Meulebeke : dans ce dernier lieu, cinq mille paysans armés, qui en formaient la population, les repoussèrent vaillamment : le père de Karel défendit lui-même ses biens à la tête de ses serviteurs et de ses fermiers ; ce sol jadis béni devint la proie du désordre, du

malheur et de l'anxiété, qui accompagnent les guerres civiles.

Les dangers, les catastrophes se multiplièrent de telle sorte que les habitants notables du pays ouvert, et dans ce nombre les parents du jeune artiste, prirent la résolution de transporter leurs meubles précieux, leurs costumes de fête, leurs fonds et leurs diamants à Bruges, Courtray et autres grandes cités : ils menaient ensuite eux-mêmes une vie inquiète, fuyant au moindre péril, tâchant de sauver leurs jours. En de pareilles circonstances, Van Mander négligea la plume et le pinceau : il veillait sur le sort de sa famille pour la préserver du malheur ou pour l'y soustraire. Il ne perdit pas toutefois sa vivacité naturelle, et, au milieu du trouble, il composa maintes chansons : l'une d'elles célébrait les jeunes filles d'alentour, qui avaient abandonné la maison paternelle et s'étaient réfugiées dans les villes, par crainte des soldats. « J'en connais cependant une, disait-il, plus gracieuse que les plus charmantes, qui est restée au logis. »

C'était une belle personne de dix-huit ans, pauvre et obscure, mais si bonne et si douce que l'amour profond de Van Mander pour elle lui donna le courage de l'épouser, sans craindre la tempête qui dévastait la Flandre. Il l'établit à Courtray, où sa sœur aînée vivait en ménage, et, depuis lors, il fut toujours sur les chemins entre cette ville

et Meulebeke, afin d'assister des êtres pareillement chers à son cœur.

Un jour, c'était la veille des Rois, il conduisait trois chariots vers le premier lieu : les chariots étaient pleins de blé, d'ustensiles de toute sorte qu'il voulait y mettre en sûreté pour ses parents. La contrée fourmillait de soldats : deux régiments, l'un de Wallons, l'autre d'Allemands, occupaient les environs ; ils commettaient les plus grands crimes avec impunité ; le peuple succombait sous le poids du malheur.

Van Mander sortait à peine du bourg qu'une horde de Wallons pillards entra chez son père. Celui-ci était alors dangereusement malade et son fils Adam, qui venait d'accomplir sa dix-huitième année, vit bien qu'il ne pourrait défendre à lui seul la maison. Il s'élança donc, avec une grande présence d'esprit, sur une épée qu'il tenait en réserve et se mêla aux soudards, qui le crurent un des leurs, attendu qu'il parlait fort couramment leur langue. Il se mit à jurer, à faire un tintamarre sans pareil : il brisait en même temps les caisses où se trouvaient les choses les plus précieuses et se chargeait d'un opulent butin. Il se tourna ensuite du côté de sa mère et la contraignit, en apparence, avec d'effroyables menaces à lui donner tout son argent ; elle feignit d'abord de résister, quoique l'adresse de son fils lui causât une vive joie, et ce dernier fut assez habile pour

déterminer ses prétendus camarades à lui abandonner cette vieille femme, disant qu'il lui ferait bien rendre gorge.

Pendant ce temps, Karel n'était pas en meilleure situation; il courait même de plus grands dangers. A une petite distance du village, les Wallons l'avaient également surpris. Quoiqu'il leur adressât la parole dans leur langue, ils le dépouillèrent complétement et lui enlevèrent jusqu'à ses habits : ensuite ils lui mirent une corde au cou, le menèrent sous un arbre et se préparèrent à le pendre. Durant cet intervalle néanmoins, ils traitaient avec lui de sa rançon. Un Italien, qui passait par là sur son cheval, s'arrêta pour considérer ce tableau dramatique. Van Mander, l'ayant aperçu, implora son secours en italien : le voyageur, étonné d'entendre un homme, qui lui semblait un campagnard, faire usage de sa langue maternelle, lui demanda où il l'avait apprise. « A Rome! » s'écria le patient. « Qu'y faisiez-vous donc? » répliqua l'étranger. « De la peinture, » reprit Van Mander. L'Italien le regarda fixement, puis soudain, comme frappé de délire, s'écria : « Laissez aller mon ami! ôtez-lui du cou votre maudite corde! Rendez-lui ses vêtements! » Et aussitôt, du plat de son épée, il se mit à distribuer des coups aux Wallons, qui, étant à pied, ne pouvaient guère le combattre et ne l'essayèrent même pas. Ils lui obéirent donc, puis se reti-

rèrent. L'étranger eût bien voulu faire rendre à Karel ses voitures et leur charge, mais content déjà de sa victoire, il laissa les maraudeurs s'éloigner sans inquiétude et ne remit point en question le salut du peintre.

Lorsqu'ils furent partis, une scène de reconnaissance eut lieu entre la victime et son libérateur. Celui-ci avait été au service d'un cardinal très riche, pour lequel Van Mander exécutait des tableaux, de sorte qu'allant et venant dans la maison, il donnait de petits présents à son sauveur futur et l'avait si bien disposé, qu'il conservait de lui un agréable souvenir. L'Italien, joyeux de sa bonne action, voulut le mener au camp, afin de l'y traiter en ami, de lui rendre par la bonne chère ses forces et sa gaieté. Mais Van Mander s'excusa de son mieux, alléguant la maladie de son père et l'état de sa femme, qui venait de mettre au monde un premier enfant. L'homme du Midi n'insista point : il le reconduisit seulement jusqu'à Meulebeke pour prévenir une seconde attaque.

Dans la maison de ses parents, l'artiste ne trouva que les quatre murs, n'entendit que plaintes et lamentations. Adam, son frère, l'ayant tiré à l'écart, le mena sans délai vers une fosse entourée de hautes broussailles, où il avait caché sa sœur Jeannette pour la soustraire au libertinage des soldats. Avec son aide, il l'eut bientôt délivrée. Il

lui montra ensuite le butin qu'il avait fait sur leurs propres richesses, en dupant les Wallons. Ils choisirent parmi ces objets si finement sauvés de quoi couvrir leur père, dont les pillards avaient dérobé le lit et les habillements. Comme l'ennemi n'avait laissé dans le bourg ni charrette, ni cheval, ils le portèrent, durant trois lieues, jusqu'à Courtray. Les Frères de la Pitié, qui lui avaient de grandes obligations, lui ouvrirent leur cloître et lui prodiguèrent des soins affectueux. Les autres personnes furent logées par des amis, en sorte qu'ils retrouvèrent un moment la paix et la sécurité.

Dans la ville, le peintre fut chargé d'un tableau d'autel, qui lui rapporta une somme convenable; sa femme accoucha, la même année, d'un second enfant, et il eût vécu heureux, malgré sa position médiocre, si la peste, cette horrible compagne de la guerre, n'était venue l'expulser loin de son asyle. Chaque jour le fléau multipliait les victimes: la sœur de Karel, fixée à Courtray, périt avec tous les siens : une prompte fuite devenait nécessaire pour sauver ses jours, ceux de sa compagne et de ses enfants, car le terrible mal pouvait les saisir d'un moment à l'autre. Ils rassemblèrent quelques effets, un peu d'argent, quittèrent la ville agonisante et prirent le chemin de Bruges : sa femme portait leur nouveau-né dans de chaudes couvertures. Mais ils n'allèrent pas loin sans rencontrer de nouveaux soldats, qui leur enlevèrent tout ce

qu'ils possédaient, même leurs habits et les langes du pauvre enfant. Ils restèrent donc nus au milieu de la campagne; la mère seule avait encore la moindre partie de son costume et cherchait en pleurant à protéger contre le froid son débile nourrisson. Le peintre, ayant ramassé une vieille couverture jetée par les pillards, la roula autour de lui. Heureusement sa femme trouva dans la poche de sa mauvaise robe une pièce d'or, que les brigands y avaient laissée faute d'attention. Il reprit aussitôt sa bonne humeur, comme dans les jours les plus fortunés. Il consola sa femme, lui dit qu'il allait peindre à Bruges pour gagner de quoi les vêtir et les nourrir : il finit par lui ôter des bras son enfant, puis il se mit à danser devant elle, chantant de toutes ses forces une chanson joyeuse, si bien qu'elle ne put s'empêcher de rire au milieu de ses larmes. Il atteignit la ville sans subir d'autres épreuves.

A Bruges, Karel trouva dans le peintre Paul Weyts une ancienne connaissance, qui lui fournit du travail. Il pourvut bientôt à son entretien et à celui de sa famille. Il n'était pas cependant au bout de ses douleurs : la peste envahit son second refuge comme le premier; la mort lui apparut de nouveau sous sa forme la plus hideuse. Les troupes espagnoles inspiraient d'ailleurs à la ville une anxiété continuelle. Van Mander s'aperçut enfin que tout espoir de mener une vie tranquille dans

un pays ravagé par la guerre, la soldatesque et les fléaux du ciel était une illusion. La Hollande venait de s'affranchir : le pavillon national ondoyait sur ses tours et sur ses vaisseaux ; Guillaume-le-Taciturne protégeait, l'épée à la main, la liberté du peuple naissant, et les doctrines luthériennes entretenaient dans les âmes cette verve austère qui fait accomplir les grandes choses. Les armées, les navires de Philippe II se brisaient contre les flottes et les bataillons du nouvel état : la guerre se déchaînait alentour, mais le calme régnait au-dedans. Notre artiste résolut d'abandonner son pays pour ces provinces florissantes.

En 1583, une année avant la mort de Guillaume, il s'embarqua et parvint sans accident à Harlem. Il y peignit des tableaux d'église et de chevalet, il enseigna même son art et forma un grand nombre d'élèves. Durant ses heures de loisir, il mit au jour une foule de vers : il traduisit en outre l'Iliade, les Géorgiques, les Bucoliques, les Métamorphoses d'Ovide et commença son Livre des peintres. Il le finit à Zevenbergen, château qui s'élève entre Harlem et Alkmaar, où il habita un an pour exécuter des travaux commandés. Là, ses anciens penchants dramatiques se réveillèrent. Il fit jouer par ses disciples une allégorie concernant les arts et invita à la fête les personnes du voisinage qui s'y adonnaient ou les aimaient. Un feu d'artifice embellissait la pièce. Le théâtre avait

été orné, sous sa direction, de couronnes, de guirlandes et de trophées que composaient tous les instruments dont se servent les peintres : on accueillit le poème avec chaleur. De Zevenbergen, Mander alla séjourner en 1604 à Amsterdam. Il y tomba malade, et quoiqu'il essayât de vaincre la douleur par son courage, il lui fallut appeler un médecin. Dès-lors sa position fut périlleuse, car il se trouva seul contre deux. Le guérisseur l'eut bientôt expédié au moyen d'un régime débilitant : il mourut de faiblesse en 1606 : la Hollande le possédait depuis 23 ans et il était âgé de 58. Ses frères l'entouraient au moment suprême et cherchaient à consoler sa femme, qui pleurait avec sept enfants autour du lit funèbre. On le couronna de lauriers dans son cercueil : trois cents amis et amateurs le suivirent au champ de l'éternel repos, une foule de panégyristes émus déplorèrent sa perte : son nom pendant longtemps fut environné de gloire parmi les Belges comme parmi les Hollandais. A l'heure actuelle, sa célébrité est un peu obscurcie : le mauvais goût de ses tableaux n'a pu la maintenir brillante et ses autres ouvrages ne sont lus que des savants, ou plutôt ils n'en lisent qu'un seul, l'*Histoire des Peintres*.

Elle n'est malheureusement pas telle qu'on la voudrait. L'auteur expose d'abord les règles de son art, il formule en vers une théorie de la peinture; il sera curieux pour nous d'y chercher

quelles opinions prévalaient dans ces temps sur son but et sur ses moyens. Aussitôt après, il raconte la vie des peintres de l'antiquité, depuis le fabuleux Gygès, autant que son érudition le lui permet. Il abrège ensuite Vasari. La dernière section du livre est consacrée aux artistes flamands et allemands; elle a une valeur énorme, ainsi que nous le disions plus haut. La manière dont elle est exécutée en diminue cependant beaucoup le prix. Van Mander compilait d'abord une sorte de résumé; il ne changea pas son allure, lorsqu'il put marcher librement et sans suivre les traces de personne. Il rédige en conséquence de maigres notices, où l'on ne trouve que les éléments principaux du sujet et un petit nombre d'anecdotes. Il n'est abondant que par hasard ou pour les peintres qu'il a connus. Son premier maître, Lucas De Heere, pose ainsi devant nous dans toute sa hauteur, baigné de splendides rayons. L'autre objet de son estime, le fortuné Spranger, a obtenu le même avantage. Franz Flore, Schoreel, Goltzius, Cornelis Ketel sont également peints des couleurs de la vie. On en regrette d'autant plus qu'il ait crayonné leurs émules de profil, au lieu d'employer la manière de Vasari.

Le spécimen qu'on a lu tout-à-l'heure montre comment nous voulons narrer la biographie des artistes. Non-seulement l'intérêt n'exclut pas la vérité, mais il la suppose : un récit lourd et mono-

tone, en perdant tout caractère, en négligeant les attributs du réel, tombe dans une sorte de fausseté, puisqu'il met un squelette à la place d'un homme.

Les événements politiques, les faits généraux, qui ont exercé une influence sur la peinture et sur la destinée des peintres, nous offrent un autre moyen de captiver l'attention. Il nous sera permis de les dessiner à grands traits pour expliquer leurs résultats. N'en prenant que le meilleur, ils nous ouvriront une abondante source de poésie. Comme une onde limpide, elle rafraîchira l'esprit du lecteur. C'est un avantage dont on ne s'est pas encore assez prévalu.

Les tableaux eux-mêmes nous fourniront des scènes tragiques, sentimentales, brillantes ou grotesques. Les historiens de l'art ont jusqu'à présent décrit les toiles avec une absence complète de chaleur et d'imagination. Ils bégaient quelques phrases pleines de mots techniques, laissant à peine deviner le sujet et la forme du tableau, puis gardent le silence ou abordent un autre ouvrage. Il y a pourtant une variété infinie soit dans le dessin, la couleur et le modelé, soit dans l'invention, la manière de concevoir, les effets, le sentiment et le caractère : on doit exprimer toutes ces différences, puisqu'elles déterminent le genre, la place et la valeur du peintre. Elles communiquent en outre leur charme au style, l'égaient ou l'as-

sombrissent, l'animent ou le tranquillisent, y versent la fureur des batailles, la paix des champs ou les douces tristesses des premiers froids.

D'autres ressources, qu'il est inutile de mentionner et de décrire, nous viendront en aide. Nous ne les négligerons pas, car nous entreprenons une tâche pénible, une tâche nouvelle. Toutes les histoires connues, ayant pour sujet une époque ou une forme de l'art, sont souverainement fastidieuses. On en lit quelques pages, on se traîne sur le texte, puis on bâille de lassitude et on tourne ses regards ailleurs. Il s'agit de produire un effet contraire, d'éveiller l'attention, de porter, pour ainsi dire, l'esprit du lecteur et de lui épargner la fatigue. Un ouvrage qui ennuie existe à peine; il est comme non avenu pour la foule des hommes. Sa vie, son utilité dépendent de l'intérêt qu'il excite. Nous ne promettons pas d'atteindre ce but, mais nous le voyons du moins, nous y marcherons de toutes nos forces et nous aurons cet avantage sur les autres, qui tâtonnaient du pied dans la nuit, ne sachant où ils allaient.

Quant au fond même du livre, bien des écrits préparatoires, bien des travaux fragmentaires ont été publiés, soit en Allemagne, soit en Belgique. Nous ne balancerons point à y recourir; nous enchâsserons dans notre monument, comme des bas-reliefs dans le pourtour d'un édifice, les résultats les plus précieux obtenus par nos devan-

ciers : nous aurons d'ailleurs soin d'y graver leurs noms, de rendre justice à leur mérite.

Nous ne saurions nous empêcher de croire que l'heure d'accomplir cette grande tâche a définitivement sonné. Combien de temps encore sera-t-elle exécutable? Les productions de la peinture sont les plus fragiles travaux de l'art. Elles perdent sans cesse de leur éclat, elles se dégradent tous les jours. On peut prévoir le moment où les fresques, les tableaux, qui excitent notre admiration et enchantent nos yeux, seront à jamais détruits. Quelques-uns périssent chaque année : l'insurrection des iconoclastes, en Belgique et en Hollande, a mis au néant une foule de trésors : les déplacements, les restaurations maladroites, les incendies, les caprices des acheteurs, mille accidents variés compromettent l'existence des chefs-d'œuvre qui subsistent : les révolutions, les guerres les ont décimés, les décimeront encore. L'état de l'Europe légitime les plus sombres craintes : une haine cachée ou apparente, mais une haine mortelle, y pousse les gouvernements et les nations les uns contre les autres. Une métamorphose s'opère dans le commerce, dans l'industrie; jusqu'à son achèvement, des populations de travailleurs seront exterminées par la faim. L'humanité pullule et surcharge le globe, des convoitises sans borne enflamment tous les cerveaux, la piété disparaît, on se joue de la morale. Une sourde

inquiétude, un malaise vague tourmente la société. Qni devine les conséquences d'une pareille situation? Bientôt peut-être la guerre se déchaînera sur le monde; des querelles intestines augmenteront ses ravages : le dol croissant, la méfiance qui l'accompagne, rendront les échanges impossibles; l'agriculture elle-même, troublée par les expéditions belliqueuses, languira ou verra détruire ses produits. Les ouvrages de l'art n'échapperont point au désastre et leur nombre ira toujours diminuant. Leur grâce, ni leur éclat ne séduiront plus les nations tremblantes, l'intelligence n'aura plus le calme nécessaire pour les étudier. Ce ne sera pas alors le moment d'entreprendre une histoire de la peinture, au bruit lointain du canon, à l'aspect des larmes ou dans la solitude monotone des villes dépeuplées.

LIVRE PREMIER.

ORIGINES DE LA PEINTURE FLAMANDE ET HOLLANDAISE.

forme au lieu d'une autre, pourquoi elles offrent un aspect déterminé. Incapable d'approfondir leurs origines et de saisir leur ensemble, il donne alors toute son attention aux détails, il s'épuise en petites remarques. Ce labeur stérile ne lui profite guère. Perdu dans l'examen des accessoires, des traits particuliers, non-seulement les caractères fondamentaux lui échappent, mais il n'aperçoit pas même la raison des faits qui l'occupent, parce que ces faits dérivent de sources générales. Il flotte donc sur une mer ténébreuse, au gré d'un vent inconnu. Il appelle cela être positif, il se croit précis et n'est que vague, rampant, inutile, sans sagacité. Il ne dévoile aucun principe, ne trace aucune route, n'illumine aucun point.

Pour éviter ces défauts que rien n'expie, nous chercherons d'abord sous quelles influences s'est développée la peinture flamande et hollandaise. Avant de raconter l'histoire des artistes, de juger les tableaux, de spécifier les manières, nous étudierons les forces créatrices qui animaient les producteurs et inspiraient les ouvrages. Nous tâcherons d'assister au travail par lequel la nature enfante le génie : l'ayant vue réunir peu-à-peu les éléments dont elle le compose, selon les climats, les lieux et les temps, nous l'apprécierons à sa juste valeur et en état de connaissance. Bien mieux, nous aurons la mesure de son pouvoir, nous préjugerons ses effets. Quand les biographies, quand

les œuvres passeront plus tard sous nos yeux, nous y verrons les infaillibles suites des causes vitales qui auront fixé notre attention.

Une pareille méthode imprimera aussi à notre histoire plus d'unité. Au lieu de nous offrir une série de grands hommes, de tableaux plus ou moins coordonnés, plus ou moins solitaires, elle nous montrera l'action continue des mêmes principes, agissant depuis les débuts de l'art jusqu'à notre époque, n'ayant pas toujours d'aussi brillantes conséquences, tantôt dirigeant les essais des premiers peintres, tantôt poussant les artistes d'élite vers les hautes régions de la beauté, mais demeurant identique dans les périodes successives et engendrant des résultats semblables, quoique inégaux. Ces idées générales, qui nous expliqueront d'abord les formes essentielles de la peinture flamande et hollandaise, nous en expliqueront donc aussi les diverses phases. Elles nous suivront, comme des porte-flambeaux, durant toute notre carrière, guidant notre marche et jetant de vives lueurs au milieu des ténèbres historiques.

La première cause dont nous déterminerons l'influence est le climat.

Hippocrate, l'habile observateur, et après lui Montesquieu, Herder, Cabanis, ont pris pour but d'étude ses effets sur les individus et sur les peuples; l'auteur allemand les a même exagérés : la

température semble être à ses yeux l'unique mobile de l'histoire, l'unique source des caractères nationaux. Toutes les autres causes lui échappent. « Il a trop regardé l'homme, nous dit M. Cousin, comme l'enfant et l'écolier passif de la nature. Il n'a pas fait une assez grande part à son activité, de sorte que lorsque les suggestions de la nature, de la sensibilité et de l'imagination, n'expliquent pas certains développements de la civilisation, au lieu de les rapporter à l'énergie de l'esprit humain, Herder a recours à des explications mystiques en contradiction avec la théorie générale et l'esprit de son ouvrage. » Sans aller aussi loin, on doit reconnaître que le froid et la chaleur modifient singulièrement la complexion matérielle et spirituelle de l'homme. Quelques degrés de plus ou de moins changent sa forme, ses désirs, sa couleur et ses goûts. Les dons de son intelligence, l'adresse de ses mains produisent alors d'autres résultats. Nous ne pouvons traiter ici la question en elle-même et apprécier toutes les influences des divers climats sur la poésie et sur l'art. Mais nous devons calculer l'action que la température de la Belgique et de la Hollande a exercée sur le talent de leurs peintres.

Ces deux contrées font partie des régions septentrionales. La vigne n'y croît plus : les arbres du nord y prospèrent et balancent au sommet des collines leur noir feuillage. L'automne, le prin-

temps y durent peu : l'hiver les harcèle et abrège leur empire : c'est lui qui est le roi de ces mornes latitudes. Même pendant l'été, lorsque le ciel se voile, que la brise agite les rameaux, on sent une fraîcheur inquiétante et la vague tristesse que jettent dans l'âme les moindres menaces de la nature. Le vent terrible du sud-ouest, qui bat les côtes de la France, arrêté en pleine course par les Trois-Royaumes, ne tourmente point les grèves sablonneuses des Pays-Bas ; mais un autre envoyé de la mer les frappe et les assiège. Le vent du nord-ouest a plus de fureurs encore ; il y amène l'air glacé des pôles, soulève l'océan et le précipite en vagues retentissantes contre les digues ou les falaises. Le soleil disparaît vite et fréquemment sous de lourds nuages : ils laissent échapper de longues pluies et transforment en marais certains districts, certaines provinces même. comme la Drenthe : presque partout, il suffit de creuser la terre pour que l'eau y séjourne, que des roseaux y croissent et murmurent plaintivement au bord de ces flaques verdâtres.

Une pareille atmosphère doit agir puissamment sur l'homme qu'elle environne. Elle lui communique en premier lieu le désir d'une chaude habitation : il faut qu'il se mette à l'abri des caprices et des violences du ciel. Contraint de rester chez lui pendant une grande portion de l'année, il se prend de tendresse pour le foyer domestique, pour

la retraite qui déjoue à son égard la malveillance de la nature. Il orne donc son asyle avec un soin pittoresque : les objets, les formes que son œil y rencontre doivent le frapper si souvent qu'il y attache une grande importance : ils lui tiennent compagnie et le charment durant les mois mélancoliques. La vie de famille, celle qui l'enchaîne dans sa demeure, lui offre un immense attrait : lorsque le poèle flamboyant dévore sa pâture, il aime à voir les siens près de lui, à regarder la campagne blafarde et solitaire, puis les preuves de son bien-être, en se disant : « Que la neige tournoie, que le vent mugisse, que la glace emprisonne les fleuves : grâce à Dieu, je suis plus fort que l'hiver! »

Ces tendances, ces goûts inévitables pénètrent bientôt dans l'enceinte de l'art. Ils animent les peintres du Nord comme la foule au milieu de laquelle ils naissent : leur pinceau retrace donc fatalement les objets de leur prédilection, les scènes qui occupent leurs yeux. Les vues d'intérieur, les images de l'existence commune les séduisent avant tout. Le génie qui inspire leur talent est celui qui gouverne leurs actions. De là ces toiles où brillent, dans leur prévoyante élégance, de commodes logis, bien fermés, bien tapissés, bien abrités contre le froid et les vents : d'épais rideaux en voilent à demi les fenêtres et ne laissent tomber sur les personnages qu'une lumière

douce, tranquille, flottante et vague; elle communique au spectateur un sentiment de repos, d'agréable solitude. La maison est parée avec soin, avec goût : les meubles reluisent, le plancher brille, la vaisselle orne magnifiquement le dressoir; des poteries délicates, des verres précieux, de charmants joyaux sont épars sur les tables et les buffets. Souvent un lit se dresse dans un angle de la chambre avec ses courtines, ses gouttières de damas, ses draps d'une blancheur éclatante et fait songer au plaisir indolent qu'on y éprouverait, si pendant une nuit de décembre, on écoutait gronder la bise et ruisseler la pluie. Quelques sujets que traite le peintre, il leur donne pour fonds ces tableaux intimes. On les admire aussi bien chez Van Eyck et Hemling que chez Terburg, Mieris et Gérard Dow : les premiers y placent des Annonciations, des Visitations, les derniers des scènes de genre, des groupes ordinaires.

Les maisons du Nord ne peuvent ressembler aux constructions du Midi. Les unes s'élèvent sous un beau ciel, dans une chaude atmosphère, et sont plutôt des retraites facultatives, un lieu de paix et de liberté qu'un asile indispensable. On les bâtit donc larges et ouvertes de toutes parts; le souffle de la brise, la lumière du jour, les rayons de la lune, la suave odeur des plantes y pénètrent sans obstacle; elles y répandent la vie et attestent les dispositions amicales de la nature. Ces demeures

offrent aux peintres de vastes murailles pour tracer des fresques ou pendre des tableaux : l'art du coloris atteint, en conséquence, des proportions monumentales. Il se déploie à l'aise, ne modère point sa fougue et exécute d'immenses pages. Il n'en saurait être ainsi plus loin des tropiques. Dans une froide région, la demeure de l'homme se rapetisse ; il faut, avant tout, qu'elle le protège contre la température et puisse être aisément chauffée. Les logis spacieux, les grandes salles retentissantes ne feraient, pour ainsi dire, qu'emprisonner l'hiver entre leurs murailles. Les ornements destinés à de pareils séjours doivent s'accorder avec leurs proportions. La peinture néerlandaise enfantera donc principalement des tableaux de chevalet. L'habitation qui l'inspire détermine aussi la grandeur matérielle de ses œuvres ; elle est à la fois son point de départ et son but. Les compositions religieuses subiront elles-mêmes cette exigence : depuis Van Eyck et Hemling, jusqu'à Rembrandt, Van den Eeckhout et Govart Flinck, une multitude de sujets chrétiens sont traités dans les dimensions du genre : les toiles où ils brillent peuvent décorer les chambres les plus restreintes. L'école d'Anvers, influencée par l'Italie, entraînée par la violence de Rubens et marquant d'ailleurs l'âge passionné de l'art flamand, l'époque de sa vigueur suprême, fut la seule qui franchit ces étroites limites ; sa verve

exubérante la força de les déborder. Elle travailla donc beaucoup pour les églises, pour les monastères, où l'espace se déroulait sans fin devant elle; lorsque les cathédrales lui manquaient, son besoin d'extension la précipitait vers l'aristocratie : elle courait, pleine d'enthousiasme, aux palais des princes et y retrouvait une carrière digne de ses énergiques moyens. Aussi les peintres de ce temps furent-ils d'intrépides voyageurs; ils se répandirent sur toute l'Europe et, devenus presque nomades, échappèrent aux conditions locales de la peinture flamande et hollandaise.

Mais les édifices du Nord ne présentent pas seulement les caractères dont nous venons de parler : ils n'inspirent pas toujours le sentiment du bien-être, ils ne font pas toujours rêver aux charmes du foyer domestique. Près du luxe des riches, il y a la misère du pauvre; à l'ombre des somptueux hôtels rampe la hutte indigente. Puis les églises, les châteaux-forts dressent vers les nues leurs flèches ou leurs tourelles. La blême clarté du septentrion leur communique une apparence étrange et mystérieuse. Ces bâtiments font naître une deuxième espèce d'ouvrages. Des chaumières délabrées y étalent leurs tristes formes; tantôt, comme chez Rembrandt, comme chez Adrien Van Ostade, c'est l'intérieur que nous apercevons; des poutres noircies, déjetées, soutiennent une charpente obscure, ou laissent voir la

paille du toit; des ustensiles, des outils variés sont épars sur le sol; un faible jour, que verse une petite croisée, flotte dans la pièce. D'autres fois, comme chez Ruysdael, c'est l'extérieur qui se montre à nous : un moulin tombe en ruines près d'une eau devenue fangeuse; le byssus couvre les murs, les fenêtres sont brisées, les pierres disjointes et la roue s'anéantit, lambeau par lambeau. Ailleurs on aperçoit une humble cabane, placée à la pointe d'une île contre laquelle bondit la vague furieuse; une palissade la protége en vain, on frémit pour les habitants, et les mouettes que chasse l'orage semblent crier afin de les avertir. Pierre Neefs, Van Steenwyk le jeune exposent à notre vue d'immenses cathédrales, aux sombres profondeurs; quelques artistes nous introduisent dans de mornes châteaux, dont l'aspect éveille des idées fantastiques et rend, en quelque manière, le silence visible. Telles sont les demeures qu'habitent les deux *Philosophes* de Rembrandt. On ne trouve rien d'analogue chez les peintres du Midi.

Si la sévérité du climat influe sur l'habitation de l'homme, elle influe également sur son costume. Il faut qu'il abrite son corps d'une chaude enveloppe. Il donnera donc à ses vêtements une grande attention que la bise se charge de stimuler. Aussitôt que l'industrie eut pénétré dans le Nord, le tissage des étoffes devait, en conséquence, y établir son

atelier principal, comme il l'a fait au moyen âge : il choisit d'abord les Flandres pour installer ses fabriques. Il a depuis lors étendu son empire, mais sans quitter le septentrion. L'importance énorme de l'habillement sous ces froides latitudes produit un double résultat. Les artistes n'y ont pas souvent peint le nu ; ils ont copié avec amour toutes les apparences que le travail donne à la laine, au chanvre et à la soie. Imiter le drap, le velours et le damas leur causait un plaisir presque aussi vif que de les porter : l'inclémence des saisons parait d'un charme poétique même ces vains simulacres. Dans les pays aimés du soleil, au contraire, les draperies ne sont point caractérisées ; l'étoffe en est, pour ainsi dire, abstraite et symbolique ; on voit qu'elle ne préoccupait nullement le peintre. Il la regarde comme un moyen d'obtenir de beaux plis et ne tient pas compte de son usage habituel.

Un remarquable effet du Nord consiste à augmenter les besoins de l'homme. Trois Grecs vivraient de ce qu'absorbe un Allemand ; les Indiens nés sous la ligne maudissaient la gloutonnerie des Espagnols, que nous trouvons si sobres. L'âpreté de l'atmosphère, qui rend les peuples laborieux, leur rend donc le labeur indispensable. Ils unissent au goût des longs repas l'amour des boissons et ne comprennent point une fête, si l'on n'y mange et ne s'y *désaltère*. Les pays d'outre-Rhin, la Grande-Bretagne, la Hollande, la Belgique, la

France même le prouvent péremptoirement, quoique la dernière soit plus galante que vorace. La littérature et la peinture, dans ces royaumes de la gourmandise, affectionnent les tableaux de ripailles. Lorsque l'auteur de Gargantua décrit ses monstrueux festins, son éloquence avinée déborde en exagérations intarissables. Walter-Scott n'oublie jamais le dîner de ses héros et il en dresse la carte avec minutie pour l'offrir au lecteur. L'allemand Voss a la même prévenance. Les artistes néerlandais suivent ces traces : ils nous mettent sous les yeux d'opulents marchés, où abondent tous les genres de victuailles: des noces, des goinfreries à la manière de Téniers; des scènes de cabaret, des cuisines, des boutiques pleines, des poissonneries, des amas de gibier, des kermesses, des buveurs en goguette. Leurs tableaux donnent faim et soif; ils y entassent de quoi rassasier l'univers. Et comme les régals deviennent fréquemment des orgies, les ivrognes luttent, le sang coule et mêle ses flots de pourpre aux flots dorés de la cervoise. Adrien Brauwer examine le combat et, cherchant toujours des inspirations analogues, s'en forme une spécialité.

La température, au surplus, ne modifie pas seulement le corps; elle modifie l'âme avec une égale puissance. D'une part, le froid développe les besoins matériels, de l'autre, il augmente la force de l'esprit. Les nécessités deviennent plus

impérieuses, mais les passions plus calmes : la chair a plus d'exigences, mais l'entendement plus de pénétration, la volonté plus de suite et le cœur plus de droiture. Des effets contraires ont donc lieu, selon les individus; les uns, pétris d'une lourde argile, se laissent accabler par l'entretien de leurs organes ; intelligences délicates, les autres s'abandonnent à la méditation, à la rêverie. Oubliant les soins vulgaires, ils se plongent dans le spiritualisme, où les retiennent la mollesse de leurs désirs, l'énergie de leur pensée. Ils mettent alors au jour des œuvres pleines d'un enthousiasme idéal : Schiller accorde sa guitare et les divers génies du monde intérieur dressent devant nous leurs formes lumineuses. Le charme angélique des vieux tableaux de Cologne a eu cet élan pour principe; on y respire toute la douceur de l'imagination chrétienne et septentrionale. Les ravissantes figures de Hemling, les majestueux portraits de Van Dyck, où l'homme acquiert une noblesse, une grandeur presque surnaturelles, les frais et bucoliques paysages de Berghem, les poésies peintes de Ruysdael lui doivent aussi leur attrait insolite; ils rayonnent comme de gracieuses fleurs, entr'ouvertes par une brise printanière dans le pays des neiges. L'art du sentiment et des vagues aspirations, la musique, ne redoute pas ses souffles glacés; elle aime à se perdre au sein de la brume, avec la fantaisie indécise des peuples du Nord.

Mais cette tendance peut se développer outre-mesure, peut dominer l'âme avec un empire absolu. La force hyperbolique de l'intelligence, la vie sédentaire sous un ciel rigoureux éloignent la pensée du monde physique et empêchent l'observation. L'artiste alors n'étudie, ne connaît point la réalité; souvent même il la dédaigne sans la connaître; il pourrait la voir d'un œil sagace qu'il le refuserait par anticipation. Il mêle donc arbitrairement les formes et se joue de la vérité commune. Un genre nouveau est produit par ces combinaisons et le fantastique se trouve créé. Obéissant à la loi même de son être, il dépasse en toute circonstance les bornes de la nature. Il invente les ballades, les chants mystérieux de l'Angleterre et de l'Allemagne; il taille, il colorie les scènes effrayantes ou railleuses des monuments gothiques; il dessine les étranges arabesques de plusieurs manuscrits. Dürer, Altdorfer, Martin Schœn, les derniers peintres de Cologne travaillent sous son inspiration. Il suggère à Van Eyck son célèbre enfer de Dantzick; à Hemling, son apocalypse; à Jérôme Bosch ses étonnantes créations; à deux Français du nord, Callot et Granville, originaires tous les deux de Nancy, leurs fantasmagoriques ébauches.

L'art septentrional est donc placé entre deux formes, deux penchants contradictoires; il s'engage tantôt dans un sentier, tantôt dans l'autre,

et recherche alternativement deux effets opposés. Cette double poursuite l'égare loin de la vraie route ; le but suprême de la peinture, comme de la statuaire et de la poésie, c'est l'idéal. Or l'idéal occupe une région moyenne ; ainsi qu'un vaste chêne marque le centre d'une forêt, il désigne le point de la vie, où aboutissent les puissances diverses de l'âme et de la nature. Si l'arbre emprunte au sol et à l'atmosphère les éléments qui le composent, l'idéal rassemble, mêle, harmonise les songes de l'esprit, les attributs de la réalité. Les peintres du Nord tombent toujours dans deux sortes d'excès : ou la vérité prosaïque les domine, ou ils la négligent complétement. Ils descendent jusqu'au trivial ou atteignent d'un bond la zone des chimères. Souvent encore, ils unissent les deux principes antipathiques sans essayer de les fondre et de les concilier. Plusieurs gravures de Dürer nous offrent en même temps un sujet que l'on peut classer parmi les visions et beaucoup de naturel, beaucoup de vulgarité même dans les détails. Les artistes des pays froids laissent donc généralement échapper le beau ; ils restent au-dessous, quand ils ne s'élancent pas au-dessus. Les artistes du Midi, observateurs et rêveurs tout à la fois, ont un goût bien plus sûr ; ils comprennent et exécutent l'idéal, parce que ni l'âme, ni les sens ne dirigent leur verve d'une manière absolue ; les deux pouvoirs ont un égal empire, une action

simultanée : elle enfante des chefs-d'œuvre où l'esprit et les yeux trouvent leur compte. Dans l'existence journalière, cet accord si utile ne règne pas chez les peuples du Sud ; mais pour la peinture, c'est assez qu'il règne dans l'imagination. Chez presque tous les peuples du Nord, on l'admire au contraire dans l'ensemble de la vie réelle, mais il manque à leur esprit. Les nobles, les parfaits ouvrages cités plus haut ne sont là que de rares exceptions. La beauté pure et divine s'éloigne en frémissant des crêtes neigeuses, des sombres lacs et des noires forêts de sapins.

La tristesse que produit un jour blafard, une nature menaçante, doit être aussi rangée parmi les effets d'un climat sévère. De mornes spectacles ne peuvent égayer l'intelligence et l'homme se fatigue de lutter contre un monde hostile. Lorsque son habituelle énergie se relâche, il devient la proie du chagrin. Ne peut-il pas se croire abandonné de Dieu sous un ciel implacable? De là naît cette mélancolie profonde que l'on trouve dans tous les poètes du Nord et que les dogmes chrétiens ont développée. Il semble ouïr le gémissement de la bise sur une lande inculte, ou le glas monotone des flots sur une plage inhospitalière. Les maîtres des pays brumeux devaient ressentir également l'influence de leur séjour. Ils ont donc peint, comme Albert Cuyp, des mers désolées : comme Van Goyen, des campagnes jaunâtres, bai-

gnées par des fleuves limoneux ; comme Ruysdael, enfin, des élégies pleines d'une sombre douleur.

La lumière du Nord est une autre source d'effets particuliers. Aussi terne que le soleil dont elle émane, aussi variable que la température de ces lieux, elle traverse des nues qui l'altèrent sans relâche, elle se joue avec une mobilité extrême au sein des orages. Ce n'est plus ce calme et brillant fluide qui dort sur les objets dans le Midi, les teint de nuances permanentes et leur communique sa sérénité. Mobile, fantasque, il change d'heure en heure, de minute en minute, l'aspect des choses ; il tourmente la nature de ses caprices et la rend, de physionomie du moins, versatile comme lui. Les peintres ont dû observer, transporter sur leurs toiles ces modifications. Poussés par la tendance hyperbolique de l'art, ils les ont même bientôt exagérées, y ont appliqué leur invention et tiré de ce moyen tout le parti possible. On vit alors l'ombre et le jour se livrer sous leur pinceau une lutte acharnée, une lutte féconde : c'était comme une grande bataille entre les esprits de lumière et les esprits de ténèbres. Cette compétition jeta son plus vif éclat et produisit ses plus sombres contrastes dans les œuvres de Rembrandt, d'Elzheimer, de Gottfried Schalken.

Une lumière pâle semble devoir porter préjudice au coloris. Elle éteint la splendeur des nuances qu'offrent les objets, elle amortit leur lustre sédui-

sant. Il y aurait donc lieu de croire que les tableaux du Nord sont gris et ternes. Ils charment néanmoins presque toujours par la magnificence de leurs teintes. C'est que la beauté de la couleur ne gît pas dans sa pureté, au contraire. Les artistes sans mérite et les novices emploient seuls des nuances crues. Les toiles des grands peintres ne sont jamais éclairées comme la nature. C'est là ce qu'on y trouve de plus factice, quand on les compare avec le monde réel, sans cependant que les procédés des auteurs soient arbitraires. Ils n'ont point alors le vrai pour but, mais le beau : contraints de donner l'avantage à l'un ou à l'autre, ils penchent vers le dernier. On ne peut dire que leur coloris soit faux, il est idéal : il rappelle les teintes effectives des choses, seulement il ne fait que les rappeler. Si l'on en doute, que l'on porte ses yeux tour à tour sur une peinture quelconque et sur une perspective, sur un groupe naturels, on appréciera bien vite l'énorme distance qui les sépare. La beauté des couleurs naît en général de deux causes, leur assombrissement et leur mélange. C'est ainsi qu'elles deviennent chaudes, intenses, fines et harmonieuses. Le premier moyen accroît leur vigueur et les rapproche par une commune obscurité ; le deuxième achève de les unir en ne les déterminant pas d'une manière trop ferme, en les alliant toujours sur tous les points dans des proportions diverses, en ménageant de l'une à

l'autre d'imperceptibles transitions. Regardez de près une œuvre du Titien ou du Corrège; examinez spécialement un endroit et demandez-vous quelle en est la couleur; il vous sera presque impossible de le dire, tant vous y apercevrez de couleurs jointes et fondues. Si vous vous éloignez, l'une d'elles, plus abondante que les autres, se détachera et ressortira; mais l'effet de la distance est nécessaire pour qu'elle apparaisse, vu le soin que l'artiste a déployé en les mélangeant. La ligne précise des contours vous échappera de même; elle s'efface, quand on la cherche, et les objets, fort nets de loin, semblent alors unis entr'eux. Cette alliance est encore due à la fusion des couleurs, à la gradation des teintes. L'ouvrage présente donc dans ses nuances particulières une intensité peu commune et la douceur la plus flatteuse, aussi bien qu'une magique harmonie dans l'ensemble. Or, la lumière septentrionale engendre des conséquences pareilles au sein de la nature. Elle assombrit les couleurs, elle les mêle par l'énergie de la réfraction, à l'aide de la brume où elle les plonge; elle émousse et noie les contours. Elle facilite donc le travail du coloriste et l'on ne doit pas s'étonner de voir presque tous les peintres du nord manifester un grand talent en ce genre. Il est même digne d'attention que les coloristes italiens sont nés au bout de l'Italie, sous les vents froids, sous les nuages des Alpes et les brouillards des lagunes.

Les vapeurs et la triste clarté des régions glaciales favorisent d'une autre manière l'excellence du coloris. En estompant les lignes, en voilant les contours, elles dirigent ailleurs l'observation du peintre. Il néglige la forme, que sa vue saisit mal, pour la couleur, dont elle est frappée. Dans le Sud, au contraire, la délimitation et le relief prononcés des objets fixent les regards; ils l'emportent sur les nuances, qui semblent alors n'avoir pour but que de les faire paraître. Les chaudes contrées sont donc le pays natal du dessin; il y prospère aussi aisément, aussi infailliblement que le coloris dans le Nord.

Nous sommes loin d'avoir épuisé ce fertile sujet, d'avoir signalé tous les résultats que produit l'abaissement du thermomètre. Il développe au fond de l'âme plusieurs genres de dispositions. En retenant l'homme chez lui, portes closes, loin du monde extérieur et du grand air, il lui crée une solitude plus ou moins profonde, il le garantit de la dissipation et l'accoutume à réfléchir. La pensée, la fantaisie, le sentiment prennent dans sa vie intellectuelle la place des faits. D'une pareille situation morale naît justement l'amour de la nature. Quand on ne sait pas lui prêter un langage, elle est muette et monotone : son silence effraie ou ennuie. Elle a besoin que l'esprit l'anime et s'entretienne avec elle. Mais alors elle lui répond en son idiome, par le calice des fleurs, par les bran-

ches des mélèzes, par la voix des fontaines, par les modulations du vent, par les plaintes de la mer, la figure des nuages, les cimes des montagnes, par toutes les formes, par tous les bruits, par tous les objets. Son murmure n'est plus insignifiant, dès qu'on l'interprète : il n'afflige, il ne lasse plus, dès qu'on en pénètre le sens. L'isolement prépare l'homme du Nord à ce dialogue taciturne. Lui qui a pu rester un long hiver en face de ses méditations et trouver cette existence agréable, il supporte bien mieux encore le tête-à-tête avec la nature. Elle lui semble une compagne, une amie douce et affectueuse. Elle entoure de grâces, de séductions vivantes son âme jusque-là séduite par des rêves. Une mystique alliance les unit bientôt; il s'éprend pour elle d'une tendresse ineffable. Poète, il la chante, il la divinise; peintre, il copie sans relâche ses traits adorés. La littérature descriptive est fille du Nord, ainsi qu'on le voit dans les productions de l'Allemagne et de l'Angleterre. Le paysage y a déployé toute sa fraîcheur, tout son éclat : il y grandit comme ces arbres majestueux que l'âpreté du ciel et la violence des tempêtes fortifient. Les peuples méridionaux s'occupent bien plus de l'homme et des relations humaines : leur activité physique demande un but immédiat, leur paresse intellectuelle ne s'accommode pas d'objets inanimés. Les tableaux d'histoire leur conviennent donc presque seuls.

L'immobile nature les remplit d'ailleurs d'une secrète épouvante. Elle est mystérieuse, vague et sans bornes ; elle entraîne sur-le-champ la pensée dans l'infini. Ce genre de contemplation charme les races métaphysiques du nord : l'espace illimité séduit leur imagination flottante. Les cerveaux plastiques du Sud aiment les lignes précises, les formes nettement accusées, les perspectives restreintes. L'homme et ses actions leur agréent ; l'immense univers les trouble et les effraie, comme la nuit jette la terreur dans l'âme des enfants.

La longueur des hivers, la courte durée des beaux jours augmentent encore par la privation la tendresse de l'homme pour la nature. Elle lui offre, les deux tiers de l'année, une face chagrine, où il ne lit aucune disposition bienveillante, où il n'aperçoit jamais un sourire maternel. Il ne se lasse donc point de ses bontés éphémères, de sa splendeur transitoire. Quand les neiges viennent à fondre, que le soleil chasse les brouillards et illumine son palais d'azur, l'habitant des froides contrées s'élance joyeux hors de sa demeure ou plutôt de sa prison. Il est libre enfin, il aspire la vie dans l'air tiède et moite, il salue le printemps qui orne le monde et égaie son cœur. L'été le remplace ; il en jouit avec une double émotion. Puis l'automne arrive, les feuilles jaunissent, les chantres des bois disparaissent, le givre glace les dernières fleurs, la brume attriste les matinées,

le soir a des aspects funèbres. L'homme regarde, plein de mélancolie, s'éloigner les jours du bonheur : la cruelle atmosphère des pôles doit si longtemps mugir autour de sa retraite ! Il sent donc mieux, plus fortement la grâce particulière de chaque saison et est en conséquence plus propre à les peindre.

Ainsi, chose étonnante ! la rigueur même de la nature engendre une vive affection pour elle. Au premier abord, il semble que ce devrait être le contraire, que les fils du soleil devraient seuls la chérir. Mais toute cause a ses effets indirects ; souvent ils échappent au calcul et démentent les probabilités. Quand le climat devient trop terrible cependant, il produit son action immédiate : en Danemark, en Suède, en Norwége, en Russie, chez les Lapons, il étouffe l'art dans son germe. La lutte contre le monde extérieur est alors trop violente, trop périlleuse ; elle absorbe entièrement les forces de l'homme. Il peut encore chanter durant son travail ; mais sans cesse attaqué par de formidables génies, la prudence lui commande de rester perpétuellement sur ses gardes. Il n'a donc point de loisirs pour apprendre les secrets de l'art, pour enfanter ses pénibles et délicates merveilles. Grâce à Dieu ! la Belgique et la Hollande ne soutiennent point un aussi rude combat.

La sévérité du firmament a une dernière conséquence dont nous toucherons à peine un mot,

tant elle est manifeste. Durant une grande partie de l'année, les champs, les bois, les collines et les rivières présentent dans le Nord un aspect qu'ils n'offrent point ailleurs : ils fournissent aux peintres des tableaux d'hiver. L'art septentrional possède en propre ses effets de neige, de brume, de lacs glacés, de forêts nues et blanchies par le givre, d'effrayantes solitudes où rôde l'ours polaire, où le triste lumb, placé comme une vedette sur les écueils, fait seul entendre sa voix lamentable, pendant de longues nuits qui paraissent ne devoir point finir, pendant des jours aussi longs, mais aussi funèbres.

Le climat exerce une action tellement vive, que, malgré la proximité de la Hollande et de la Belgique, malgré leur étroite surface, la diversité légère de température, qui naît de leur situation, détermine dans leurs beaux-arts de grandes différences. On remarque entr'elles presque toutes les oppositions déjà indiquées entre l'Italie et les Pays-Bas. La peinture flamande, septentrionale eu égard à la France et aux deux Péninsules, est méridionale eu égard à sa voisine. Dans la première, on trouve encore de nombreux tableaux d'histoire, une foule de toiles religieuses ; dans la seconde, elles disparaissent à peu de chose près. Les vues d'intérieurs, les paysages, les créations fantastiques, les jeux de la lumière, les perspectives désolées, les scènes de froid se multiplient ;

le genre, les natures mortes, prennent le dessus ; les cadres se restreignent, les fleurs s'épanouissent comme en un perpétuel mois de mai. Dans leurs compositions, Leyde et Harlem dévoilent parfaitement leur latitude ; avec des traits communs, les produits de Bruges et d'Anvers possèdent des caractères bien tranchés.

Ces différences ont elles-mêmes pour source des modifications analogues que présente la vie réelle. Sous la température plus froide de la Hollande, les maisons deviennent encore plus petites. Elles n'ont habituellement que deux ou trois croisées de front et deux étages. Les portes d'un grand nombre sont si étroites, par exemple à Rotterdam, qu'un homme ordinaire y passe avec peine. On croirait voir des logis en miniature. Dans les boutiques, un seul chaland peut quelquefois trouver place. L'ordre et la symétrie doivent donc y régner, ou elles seraient impropres au commerce, voire inhabitables. Cette exiguité, ce soin, la manière dont elles sont peintes, leur donnent l'apparence chinoise que signalent tous les observateurs. Au dehors, on remarque une grande parcimonie ou une absence complète d'ornements. L'architecture, forte encore sur le sol belge, meurt ou agonise sous les pluies de la Hollande. Le palais du roi, les hôtels des grands sont de véritables maisons, quant à l'extérieur ; le luxe et la richesse brillent au dedans. Les églises ne fixent

l'attention que par leur nudité : point de moulures, d'arabesques, de festons, de bas-reliefs, ni de statues ; des murailles tristes, sans élégance ; rien n'y charme l'œil, soit qu'on rôde alentour, soit qu'on en franchisse les portes. Le Hollandais ne comprend, n'étudie que l'art de rendre une demeure agréable aux locataires : cette demeure est pour lui, comme pour eux, un monde entier.

L'amour de la nature qui distingue les populations des Pays-Bas[1] et spécialement les artistes de ces contrées, se manifeste avec plus d'énergie dans la plus septentrionale. Dès que l'on sort de France et met le pied sur le territoire belge, on est ravi de l'aspect qu'il offre. Au lieu de ces plaines sèches, où l'on ne découvre ni arbre ni buissons, où l'on a tout rasé, tout nivelé, où l'on éprouve le même sentiment que dans les déserts de l'Afrique, où les cabanes se dressent toutes seules au milieu des champs labourés, sans fleurs, sans jardins, sans gazon, sans verdure aucune, on aperçoit de frais districts, semés de haies, de taillis, de massifs épars, de charmilles, de saules alignés, d'enclos pleins d'herbe ; la vue se repose sur de gracieuses chaumières qu'entourent des vergers, des plates-

[1] Pour prévenir toute incertitude, j'avertis le lecteur que, par le terme de *Pays-Bas*, comme par celui de *Néerlande*, je désigne en même temps la Belgique et sa sœur du Nord. Le mot *Néerlandais* embrasse, dans ma pensée, les artistes des deux royaumes.

bandes, des pelouses, que le lys, l'œillet et la marjolaine parfument, que des troupes d'oiseaux chanteurs saluent et égaient de leurs mélodies. Çà et là une maison de campagne augmente l'opulence du tableau ; on admire ses profondes avenues, jaspées d'ombre et de lumière, ses troncs antiques, son splendide feuillage et ses viviers pittoresques. Eh! bien, que l'on traverse le royaume, que l'on chemine dans la Hollande, le pays devient encore plus pastoral ; chaque cité, chaque bourg, chaque hameau a l'air d'une grande villa bâtie au milieu d'un parc et entourée de fleurs ; les places, les rues mêmes sont couvertes d'arbres magnifiques et la nature empiète sur le travail des hommes. Les demeures agrestes des riches flattent l'imagination comme de vivantes églogues. La grille en fer ouvragé porte habituellement les noms de fantaisie donnés à ces bucoliques séjours. Ils s'accordent supérieurement avec les objets qu'ils désignent : *Belle-vue, Paix des champs, Joie des roses, Vallée fleurie, Doux loisir, Sage retraite,* sont les plus ordinaires[1]. Un petit canal environne le jardin et lui sert de clôture ; de grands saules pleureurs y baignent leurs cheveux, des mourons d'eau s'épanouissent à la surface, de charmantes sarcelles naviguent au milieu des joncs. Le goût du peuple

[1] Les auberges, les guinguettes, situées hors des villes, ont elles-mêmes pour enseignes des titres analogues.

batave pour l'horticulture est célèbre depuis longtemps, et l'on connaît les folles dépenses des amateurs de Harlem pour les tulipes. Une si vive passion produit d'admirables effets : la pivoine, l'hortensia, l'anémone, la verveine, la clématite, le chèvrefeuille et mille plantes rares séduisent le voyageur pensif : la brise lui apporte de douces émanations. L'antiquité est morte sans retour; les tableaux même qui l'inspiraient sont détruits : les cygnes ont abandonné les flots de l'Eurotas et nichent maintenant sur les bords de la Tamise; l'Arcadie n'est plus dans le Péloponèse, elle est en Belgique, en Hollande et en Allemagne.

Je ne poursuivrai point ce parallèle entre les deux portions des Pays-Bas, relativement à la température : il me suffit d'avoir esquissé les traits principaux.

Voilà de quelle sorte l'animosité même des pouvoirs générateurs enfante des beautés spéciales. L'âme se prévaut de la guerre que nous font les éléments et y trouve une ressource. Le génie procède comme la nature. Un illustre poète donne pour devise à des conjurés : *Per angusta ad augusta*. Le monde paraît obéir à cette maxime. Tout y résulte de petits moyens, sans splendeur, presque misérables et cependant très efficaces. Des végétaux, de la chair décomposés soutiennent la vie de l'homme; une substance molle et frêle, le cerveau, lui permet de résoudre

mille énigmes, de pénétrer les plans du divin artiste : un baiser lui donne le jour, l'haleine d'une fleur peut le détruire.

CHAPITRE II.

Influence du sol de la Belgique et de la Hollande sur la peinture.

Si la température modifie le corps et l'âme, il est inévitable que la forme, les accidents, les qualités du sol les modifient de même plus ou moins. On a confondu cette seconde puissance avec la première. Elle est cependant très distincte par sa nature et par ses effets. Sous une latitude semblable, une différence de situation, de propriétés, de figure entre deux pays occasionne de grandes différences entre les peuples qu'ils nourrissent. Les montagnards sont toujours sobres, fiers, indépendants : ils ont plus de force morale que les cultivateurs des régions unies. Les plaines accoutument au luxe, à l'abondance; elles font redouter la guerre qui détruit les moissons, gêne

ou suspend les plaisirs, et les luttes intestines qui troublent le négoce. On ne m'objectera point que les hauteurs, en refroidissant l'air, changent le climat, que ce changement seul produit les variétés qui distinguent les colons des terres plates et les tribus des terres élevées, car la diminution de la chaleur ne les engendre pas indépendamment de la forme du sol. La liberté, la bravoure et la tempérance ne signalent point les froides plaines du Nord comme les froides montagnes. Le voisinage de la mer rend infailliblement un peuple navigateur et le porte à se livrer aux échanges. La stérilité de la glèbe pousse les nations vers l'industrie ou les conquêtes. « Il faut bien, dit Montesquieu, qu'ils se procurent ce que le terrain leur refuse. La fertilité d'un pays, ajoute-t-il, donne, avec l'aisance, la mollesse et un certain amour pour la conservation de la vie. » L'influence des lieux n'est donc pas la même que celle du climat : deux régions également distantes de l'équateur peuvent déterminer dans l'homme d'autres effets. Les populations qui les habitent, doivent alors à la température des similitudes, à la forme, à la position de leur patrie de graves dissemblances.

Non-seulement l'état originel, les qualités premières du sol modifient l'existence des nations, mais les changements qu'il subit ne demeurent point sans résultats. La culture des landes, la

disparition des marais, la coupe des bois, le creusement des ports, l'établissement des canaux et des routes déterminent de grandes métamorphoses sociales dans les contrées où ils s'opèrent. On a déjà fait plus d'une remarque à cet égard : en un pays couvert d'immenses forêts, de giboyeux étangs, l'homme est enclin à mener la vie errante du chasseur : il lui faut, pour se nourrir, un large espace et il évite ses semblables. La difficulté des communications augmente sa solitude ; il se rapproche plus ou moins du sauvage. Les défrichements engendrent la sociabilité, l'industrie, le commerce, les mœurs sédentaires. Qui ne sait combien le percement d'une route agit sur les populations voisines? Non-seulement leur activité, leur richesse s'en accroissent, mais les idées du dehors font invasion chez elles. Les canaux et les ports de création humaine exercent une influence analogue. « Par leurs soins et par de bonnes lois, nous dit de nouveau Montesquieu, les hommes ont rendu la terre plus propre à être leur demeure. Nous voyons couler des rivières là où étaient des lacs et des marais : c'est un bien que la nature n'a point fait, mais qui est entretenu par la nature. Lorsque les Perses étaient les maîtres de l'Asie, ils permettaient à ceux qui amèneraient de l'eau de fontaine de quelque lieu qui n'aurait point été encore arrosé, d'en jouir pendant cinq générations ; et comme il sort quantité de ruisseaux du

mont Taurus, ils n'épargnèrent aucune dépense pour en faire venir de l'eau. Aujourd'hui, sans savoir d'où elle peut venir, on la trouve dans ses champs et dans ses jardins. Ainsi, comme les nations destructrices font des maux qui durent plus qu'elles, il y a des nations industrieuses qui font des biens qui ne finissent pas même avec elles. » Le sol qu'un peuple habite possède, on le voit, une double causalité, par sa nature primitive et par les transformations que le labeur y apporte.

L'entendement échappe-t-il à son action? La fantaisie en est-elle indépendante? N'a-t-il aucune prise sur le talent? Je ne crois pas qu'un homme d'intelligence voulût le soutenir : la question posée de cette manière ne permet point le doute. Si l'état du firmament, si la chaleur plus ou moins grande de la température, exerce l'énergique puissance que nous avons constatée, nul ne prétendra que la terre et les formes dont elle occupe nos yeux ne possèdent pas leur efficacité relativement à l'esprit et à ses créations. Les montagnes, par exemple, sont mortelles pour les arts, mais propices aux lettres : pays généralement pauvres, où l'on ne rencontre guère d'endroits fertiles, où le peuple satisfait avec peine ses premiers besoins, où il lutte sans cesse contre une nature indomptable, où les transports même sont difficiles, le luxe, le loisir, les recherches plastiques de l'imagination et du goût ne sauraient y naître et y pros-

pérer. Les hautes chaînes accablent d'ailleurs les artistes de leurs merveilles ; que seraient les plus beaux monuments auprès de ces masses sublimes et effrayantes ? A quoi sert l'adresse du pinceau devant de tels paysages ? Quelle figure ferait une statue parmi ces rocs monstrueux, parmi ces neiges éternelles et ces crêtes accidentées ? L'art, ayant pour base l'imitation, dépérit en face d'un aussi écrasant modèle. La littérature seule peut dignement soutenir un pareil voisinage. La pensée de l'homme rivalise encore avec la nature, quand ses moyens matériels deviennent insuffisants. La science l'analyse, l'explique et la suit jusque dans l'immensité ; la poésie prend son image à l'aide d'un instrument spécial, créé par nous et dont elle est elle-même dépourvue : le langage nous ouvre un champ d'idéalisation infini. Les Alpes, qui n'ont engendré ni peintres [1], ni statuaires, ni architectes fameux ont donné le jour à de grands écrivains ; Rousseau, Mme De Staël, Necker, Joseph et Xavier De Maistre, Bodmer, Salis, Jean De Muller, l'admirable historien, Bonstetten, l'illustre Haller, Gessner, de pastorale mémoire, et l'auteur de *Nouvelles Genevoises* le démontrent surabondamment. L'Écosse a produit une brillante troupe

[1] Les récents tableaux de MM. Didayr, Calame, Guigon méritent certes l'estime des vrais juges, mais ne placent point ces artistes au premier rang.

de poètes, de narrateurs et de philosophes, sans mettre au monde un seul artiste renommé. L'action de la forme géologique sur le talent me paraît ici bien manifeste.

Les Pays-Bas nous présentent une configuration tout opposée, d'immenses plaines, des grèves unies, la surface la plus monotone et, dans quelques provinces seulement, de hautes collines. Nous devons chercher en quoi un sol et des aspects de ce genre ont modifié l'invention et l'exécution des peintres; mais, d'abord, il nous faut envisager de plus près le terrain.

Les Pays-Bas, comme leur nom l'indique, sont la partie la moins élevée de l'Europe. Extrême limite, dernier prolongement des grandes plaines de la France et des grandes plaines de l'Allemagne septentrionale, ils sont en même temps les confins du vieux monde et le premier poste de l'océan, poste qu'il a délaissé, qu'il cherche à reprendre, que les hommes lui disputent et qui forme une espèce de région mitoyenne entre le continent et les eaux. Philippe II, dans sa colère de despote et de fanatique, les appelait la contrée la plus voisine de l'enfer. Ils présentent partout les traces de leur double affinité, de leur double origine. Les marbres, les granits, les schistes, les minéraux abondent au Sud et au Levant : c'est le tribut homogène de la terre. Plus loin se mêlent les alluvions de l'Europe et les sables du gouffre

indompté. Près du pays de Waes, si brillant et si fertile, commence, par exemple, une longue bande d'arène légère, qui ne se termine qu'aux environs d'Ypres. L'homme n'a pu triompher complétement de ce terrain opiniâtre; des taillis, de noires sapinières y balancent dans maint endroit leur feuillage mélancolique. Les provinces de Limbourg et d'Anvers offrent à l'œil attristé des bruyères spacieuses, où quelques bestiaux se montrent seuls d'intervalle en intervalle. Les arbres du Nord y déploient aussi leurs formes sévères. Les dunes de la Hollande repoussent et bravent la culture. Des plaines fécondes et attrayantes longent ces mornes cantons : les pâturages, d'une beauté merveilleuse, y charment les regards : l'herbe en est si fleurie que l'on dirait un parterre, si épaisse qu'elle occupe presque autant de place et a presque la même hauteur, lorsqu'elle tombe sous le tranchant de la faux. Le houblon grimpe sur sa perche, les froments ondulent et se moirent, le lin agite son aigrette bleue, le chanvre darde autour de sa tige ses feuilles élégantes et répand sa vive odeur. Des arbres fruitiers, le saule, le charme, le hêtre violet, dont l'obscur manteau ne semble pas naturel, des peupliers suisses à la verdure laineuse dominent ces plantes utiles et varient l'aspect des champs. La terre promise touche à la solitude; on passe du désert aux magnificences de l'agriculture.

Mais si ces contrastes révèlent une lutte ancienne, dans d'autres lieux la lutte est présente et se poursuit avec acharnement. Une portion de la Néerlande gît au-dessous du niveau de la mer, bien mieux, au-dessous du niveau des fleuves. Des digues les contiennent également. On ne peut se défendre d'une extrême surprise, quand on voit un courant d'eau plus élevé que le sol rouler entre un double talus et les embarcations naviguer à la hauteur des toits. Et ce ne sont point de faibles rivières, de maigres ruisseaux qui cheminent ainsi vers l'Océan. Des nappes effrayantes coulent de la même manière. Il me suffira de nommer l'Escaut, large et profond comme le Rhin. En Hollande, un ennemi plus formidable encore menace la terre. L'Atlantique soulève ses flots curieux et paraît vouloir examiner les champs qu'on lui dérobe. Elle frappe à coups redoublés, elle frappe nuit et jour les obstacles qui l'arrêtent; sa voix terrible, incessamment grondante, proclame son immuable volonté de reconquérir ses antiques domaines.

Un tel pays semble avoir été disposé exprès pour rendre ses habitants laborieux et adroits. Une section du territoire leur présente le fer, la houille, le plomb, le zinc, le marbre, la pierre, les minéraux qui fournissent au producteur soit des instruments, soit des matières qu'il façonne. Les cascades, les ruisseaux de la même division,

formant la partie montagneuse, sont propres à tourner les roues des moulins, des scieries et des fabriques. Ce côté devait donc se livrer de préférence à l'industrie : c'est ce qui a lieu dans le Hainaut, dans les provinces de Namur et de Liége. Les plaines fertiles, en récompensant avec libéralité les efforts de l'homme, le poussent au travail. Enrichi, instruit par la culture, l'ambition le prend : il considère avec regret ces landes néfastes qui bornent son patrimoine et arrêtent soudain sa charrue. Un jour, le désir l'emporte, il essaie de féconder les bruyères; comme il est habile, la tentative réussit, non point dans tous les endroits, mais dans un assez grand nombre pour lui donner du courage. Maint district sablonneux de la Flandre est ainsi devenu productif. Là où le sol n'a point une hauteur suffisante, la crainte des inondations, les violences de la mer pendant les grandes marées contraignirent de bonne heure le peuple à se montrer ingénieux, actif, résolu et plein d'attention. En de pareilles circonstances, l'industrie et l'agriculture devaient atteindre chez les Néerlandais une extrême splendeur. Aussi, quand Guichardin visita les Pays-Bas, fut-il frappé d'étonnement. « Les Belges, dit-il, ont une grâce et une félicité qui leur est peculière; qui est d'inventer toute sorte d'instruments idoines, et ingénieusement dressez pour faciliter, abréger, et parfaire toute chose qu'ils entreprennent; voire

jusqu'aux utensiles de la cuisine : de sorte qu'ils tirent touts autres et mesme les estrangers à les admirer et à tascher de les suyvre, et imiter; prenans d'eux les patrons et exemples pour ce faire. Et par ce moyen, ils dressent et ageancent leurs labeurs et ouvrages si commodément, et avec telle et si grande facilité, et bon ordre, que les petits enfants de quatre à cinq ans d'aage, commencent à sçavoir gaigner honnestement leur vie [1]. »

Les Pays-Bas cependant ne triomphent pas si bien de l'eau qu'elle ne les envahisse et ne les baigne de tous côtés. Plusieurs grands fleuves de l'Europe se précipitent vers ces contrées inférieures. La Meuse, le Rhin, l'Escaut, la Lys et la Sambre y épanchent leurs flots et s'y endorment. On croirait que, dans ces terres plates, ils ne savent quelle direction choisir : leurs ondes se séparent et forment des bras multipliés. Le Rhin, à deux lieues de son embouchure, près de Leyde, offre un spectacle étrange. Cet impétueux nourisson

[1] Description de touts les Pais-Bas, autrement appellez la basse Allemaigne, par M. Louis Guicciardin, gentilhomme florentin, reveüe et augmentée de nouveau plus que de la moitié par l'auteur mesme, et traduit d'italien en langue françoise, par F. De Belle Forest, Commingeois, 1581. — Voilà le titre complet de cette belle édition, imprimée à Anvers par le célèbre Plantin et enrichie de gravures curieuses.

des Alpes, que Schaffhouse voit bondir sur ses rocs, dans une espèce de délire juvenile, qui gronde, se hâte encore sous les murs de Strasbourg et les pampres du Rheingau, qui étale si fièrement sa nappe devant Mayence et Cologne, ralenti désormais par l'âge, affaibli par de nombreuses saignées, reste pour ainsi dire immobile et croupit à l'ombre des joncs : la prêle des marais pavoise ses bords, la lentille d'eau verdit toute son étendue, et l'immonde grenouille y coasse paisiblement sur un bateau défoncé que rongent les insectes. Aux lits naturels de l'humide élément se joignent les lits artificiels des canaux. Partout ils sillonnent les terres, soit qu'on les ait d'abord creusés pour assainir les environs, soit qu'ils eussent uniquement pour but de faciliter les transports; nul véhicule n'est, en effet, aussi commode et aussi peu dispendieux qu'une grande barque. Tant d'issues, d'ouvertures augmentent l'indécision des fleuves. L'éternel océan réclame d'ailleurs sa part. Il inonde les provinces, dès qu'il le peut, et exerce impitoyablement ses droits. Il envahit la Zélande, la Hollande proprement dite, assiége la Frise et les côtes de Groningue, pénètre même dans le Brabant septentrional et grossit les fleuves jusqu'à vingt lieues de leur embouchure. L'eau circule donc sur tous les points du pays, devant lequel la mer déploie son immensité.

Cette multitude de fleuves, de rivières, de

canaux, de lacs et de golfes, cette proximité de l'Atlantique sont aussi favorables au commerce, aux échanges que les traits précédemment indiqués l'étaient à l'agriculture et à l'industrie. Dans le pays, un cheval ou un homme remorque de lourdes charges qui fatigueraient vingt voitures. Ce moyen de transport est tellement économique et avantageux que les chemins de fer eux-mêmes ne parviennent pas à le supplanter. Au dehors, l'océan charriait, dès le XIVe siècle, les produits de l'adresse flamande sur tous les rivages connus. Les matières précieuses des empires lointains affluaient également dans les cités néerlandaises. Nulle ressource ne leur manquait donc : l'opulence devait s'y fixer très vite et y maintenir son règne.

Or, c'est un fait indubitable que les arts ne prospèrent point sans la richesse. La masse des hommes pourvoit d'abord à ses premiers besoins, puis s'occupe de ses plaisirs, puis ambitionne le luxe, puis contente ses moindres caprices, et enfin, lorsqu'elle s'est bien repue, bien lassée, bien amusée, l'ennui et la fatigue lui conseillent de chercher des distractions nouvelles. La poésie, jouant alors son rôle, égaie ou attendrit les multitudes. L'art, si indispensable aux ames d'élite, est pour la foule la dernière des superfluités. Propice à l'acquisition, au développement du bien-être et de l'opulence, la Néerlande favorisait donc aussi la peinture qui orne les demeures,

charme les yeux et retrace les différentes scènes de la vie.

Mais le territoire de la Belgique et de la Hollande a exercé une influence plus directe. La partie montagneuse a enfanté le paysage, production moderne que les anciens ne connaissaient pas. Van Eyck place toujours dans le fond de ses tableaux de grandes collines dont une rivière baigne le pied. Elle ne coule point de droite à gauche, ni de gauche à droite, mais s'éloigne perpendiculairement aux premiers terrains; elle fait ensuite un détour et se cache derrière les hauteurs. Une ville anime ses bords; un pont gothique, avec des fortifications, en réunit les divers quartiers. Le peintre a eu la patience de dessiner les maisons l'une après l'autre; c'est une élégante et naïve miniature. Les côteaux ont un riant aspect et le travail les a fertilisés jusqu'à leur cime. Le fleuve me paraît être la Meuse; les brillantes éminences, fraîches comme des jardins, sont celles qu'il divise, non pas dans la province de Liége, où abondent les rochers, les plateaux inféconds, les bruyères et les forêts du Nord, mais dans le Limbourg, vers Maestricht et Maseyck, où elles s'arrondissent et s'abaissent, devenant ainsi propres à la culture. Ni les Flandres, ni Bruges ne pouvaient certes lui offrir des perspectives analogues. Il retraça donc toute sa vie les images qui avaient occupé ses yeux durant son enfance et charmé sa

première jeunesse. Il revoyait en esprit les sites agrestes devant lesquels son ame s'était pénétrée d'admiration pour la nature ; il donnait à ces lieux chéris une seconde existence par la vertu de son pinceau magique. Peut-on dire que le même sentiment ne l'ait pas entraîné vers le paysage, ne lui ait pas fait chercher les moyens de rendre les scènes qui enchantaient sa mémoire et agitaient son cœur? Doux souvenirs d'un temps qu'on regrette, quel homme osera nier votre puissance! Hélas! les artistes ne sont-ils pas ceux que vous troublez le plus!

Presque tous les disciples de Van Eyck ont imité son exemple et orné leurs tableaux, quand ils l'ont pu, de gracieux paysages. Antonello da Messina, quoique Italien d'origine, suivit, à cet égard, les traces de son maître : il adopta seulement une couleur plus chaude et répandit une plus abondante lumière sur les points de vue qu'il copiait ou imaginait. Ainsi se trouva fondé un genre important que l'art ne peut abandonner, qui est une des gloires de la Néerlande et a produit des merveilles dans cette pastorale contrée.

Les montagnes du pays de Namur ont donné le jour aux premiers peintres modernes qui aient traité le paysage comme une œuvre indépendante. Plusieurs tableaux de Hemling, et surtout de Schoreel, nous montrent déjà les figures à l'état d'accessoire, ou, pour m'exprimer en d'autres

termes, occupant moins de place que les objets inertes. Le célèbre Patenier, de Dinant, et Henri De Bles, né tout auprès, à Bouvigne, affranchirent complétement la nature. Les vallons, les hauteurs, les bois, les prés, les ruisseaux devinrent l'unique sujet de leurs toiles. Par leur façon d'exécuter cependant, ils se rattachaient encore au style de Van Eyck. Schnaase, dans ses *Lettres sur la Belgique et la Hollande* [1], caractérise ainsi leur manière : « Quoique le paysage soit le but principal de leurs efforts, ils ne lui donnent point une vraie consistance ; la multiplicité des détails efface, chez eux, la teneur de l'ensemble. Les arbres et les champs sont peints avec beaucoup d'attention et d'élégance : on dirait, à la finesse exagérée de leur touche, que l'on doit pouvoir compter les brins d'herbe et les feuilles. Des objets de toute espèce occupent leurs seconds plans, rochers et prairies, moissons et forêts : ils sont très nets, sans accord, baignés d'une lumière éclatante et variée. Le plaisir superficiel que cause cette splendeur générale est le seul intérêt du tout. »

Leur contemporain, Lambert Lombard, né à Liége, montre, comme eux, un grand amour pour la nature et peint les scènes magnifiques de sa patrie. On n'a pas une assez haute idée de son

[1] Niederländische Briefe.

talent. J'ai vu dans le château du roi de Hollande, à La Haye, parmi les ouvrages que le prince actuel y a rassemblés avec tant de goût, deux compositions tout-à-fait brillantes de cet ingénieux artiste. L'une est consacrée au désastre de Pharaon et de ses troupes, engloutis par la mer rouge : des collines pierreuses, sans végétation, bordent l'élément implacable : l'onde et le sol réunis forment un paysage très distingué, où les détails ressortent peut-être encore d'une manière hyperbolique. La seconde toile n'a point le même défaut : elle représente un homme endormi auquel apparaît une vision. Sa figure et celles des anges possèdent une vraie beauté, mais ce n'est point là ce que le morceau offre de plus remarquable. Derrière le songeur, on aperçoit un immense terrain éclairé par la lumière du soir; de fortes côtes s'élèvent à droite; à gauche, s'étend une plaine ondulée; un fleuve, surmonté d'un pont, coule dans l'intervalle. L'ensemble est harmonieux, les tons, les lignes s'accordent fraternellement. La campagne a, d'ailleurs, une expression de repos et de solitude, qui charme bien vite le spectateur. C'est la tranquillité du jour expirant, c'est la mélancolie des ombres naissantes : l'habile peintre a choisi l'heure poétique où l'ame, bercée entre la veille et le sommeil, devient le plus facilement la proie des chimères.

Les localités montagneuses de la Belgique ont

eu, comme on voit, l'honneur insigne d'enfanter le paysage. Grâce à elles, l'univers put désormais se réfléchir dans un brillant miroir. La nature paraissait les avoir créées pour cette fin; car, si les hauts sommets, les vastes roches, les glaciers éternels défient le pinceau et arrêtent le talent, les collines d'une moyenne élévation l'inspirent et lui fournissent d'agréables points de vue, sans le désarmer par leur étonnante splendeur.

Les autres cantons des Pays-Bas ont néanmoins produit un bien plus grand nombre de peintres. Ils abondent surtout dans le voisinage de la mer et près des fleuves, non loin de leur embouchure. Bruges, Anvers, Malines, Dordrecht, Rotterdam, Delft, La Haye, Utrecht, Leyde, Harlem, Amsterdam, Alkmaar, Enkhuysen, Zwolle ont été, pour ainsi dire, les chefs-lieux du génie en ces contrées : Embden, appartenant au Hanovre, mais hollandaise d'aspect, de mœurs, de position, termine la série : Bakhuisen y a vu le jour et promené ses regards sur la triste baie qui déroule à côté ses sables ternes, ses flots pâles, ses grèves indécises.

L'uniformité de ces vastes plaines a dû concourir avec certains effets de la température décrits par nous, à rendre coloristes les peintres flamands et hollandais. Point de grandes lignes, point d'horizons majestueux, point de vallées

profondes, ni d'attrayantes ou sublimes perspectives. Un sol plat, où rampent les fleuves, des côtes plates, où la vague se traîne; partout la monotonie de la mer pendant son repos. L'absence de formes générales qui prêtent au dessin dirigea et fixa l'attention des peintres sur la couleur. C'était le principal attribut que la nature offrit à leurs yeux; ils s'en occupèrent et le retracèrent de préférence [1].

La même cause a engendré un second résultat : ne pouvant copier de grands ensembles, de larges vues, la peinture a donné tous ses soins aux détails; les moindres objets lui ont suffi pour composer ses tableaux : une vache dans un pâturage, une barque sur un fleuve, un hallier près d'un chemin, une maison au bord de l'eau, un animal mort, un bouquet de fleurs. Les artistes qui exécutèrent des scènes moins restreintes en avaient été chercher les modèles hors du pays, comme Everdingen, les frères Both, Moucheron, Berghem, Karel Dujardin, Savery et Paul Bril. Encore ces hommes mêmes sont-ils fidèles à la tendance que nous signalons, quand ils retracent des formes indigènes. Souvent l'on demeure étonné, lorsqu'on songe aux frêles éléments dont les peintres néerlandais tirent de magnifiques

[1] Cette observation appartient à Schnaase; voyez ses *Lettres néerlandaises*.

semble lui-même la proie des flammes. La mobile structure qui l'environne croule à chaque souffle du vent. L'onde des ports, des canaux, de la mer et des golfes répète son image; les agrès des des navires se détachent sur le ciel radieux : une pompe souveraine éblouit le spectateur. Hemling se plaisait à peindre les soleils couchants de la Néerlande : Isaac Van Ostade affectionnait leur rouge lumière; M. Verstolk, de La Haye, possède un merveilleux crépuscule de Saftleven : Rembrandt aimait les dernières lueurs du jour de sa patrie et en éclairait presque tous ses tableaux, comme la fameuse toile du *Bon Samaritain*.

Mais, quels que soient les attraits de la nature en Belgique et en Hollande, elle ne satisfait pas complétement les peintres. Il lui manque toujours la variété des lignes et la grandeur des points de vue. Le paysage réclame des formes plus hardies, plus somptueuses. La majorité des artistes néerlandais qui ont reproduit l'univers de préférence à l'homme, ont donc cherché ailleurs des perspectives moins étroites. Roland Savery alla dans le Frioul copier des sites poétiques; Schoreel, dans la Judée; Berghem, les frères Both, Karel Dujardin, Pynaker, Paul Bril, Asselyn, Moucheron parcoururent et dessinèrent l'Italie; Hemling, Saftleven, les bords du Rhin; Huysmans, les bords de la Meuse; Everdingen, la Suède et la Norwége. Ruisdael nous montre des collines boisées, des

torrents, des cascades blanchissantes, dont la Hollande n'a pu lui fournir le type. Wynants, Hobbema, Wouwerman ont été les plus fidèles aux scènes de leur pays. Les autres partagèrent leurs efforts entre le sol natal et les régions lointaines. Un district de la Hollande les a surtout occupés : un grand nombre de ces peintres y ont vu le jour; il possédait en conséquence leur affection et se distingue d'ailleurs par des traits originaux : c'est la langue de terre qui règne depuis Delft et La Haye jusqu'au-delà d'Alkmaar : l'océan la borne à l'ouest, la mer de Harlem et l'Y grec désignent sa limite orientale. Des dunes sablonneuses la protégent contre la mer; ces groupes de monticules funèbres ont tantôt une demi-lieue, tantôt une lieue de largeur. Toute culture y échoue, si ce n'est en de rares endroits où poussent, dans les bas-fonds, quelques pommes-de-terre et une herbe frêle tondue par les troupeaux. On ne voit ailleurs que des pensées à la tige maigre, aux pétales presque diaphanes, la crassule dorée, le blanc mille-feuille, le romarin, la légère scabieuse et le *gallium verum,* dont l'odeur épicée, mais attrayante, parfume la solitude. Elles ont donc un aspect sévère qui frappe l'intelligence. A côté, l'on trouve de belles prairies, de grandes avenues, des bois splendides, comme celui de La Haye, et mainte retraite, où les arbres et les fleurs se disputent le sol. Plus loin serpentent les

bords marécageux du lac de Harlem et de l'Y grec, puis les flots apparaissent au levant, comme à l'occident. Cette province a donc une physionomie très variée qui explique pourquoi tant d'habiles paysagistes l'ont rendue célèbre. Mais, quoique favorable à leur genre d'études, nous avons vu qu'elle ne leur a pas suffi et ne devait point leur suffire.

La redoutable mer produit un bien autre effet sur l'imagination : elle la contente et au-delà; son étendue, sa véhémence la surprennent et la mettent en défaut. Elle ne trahit donc jamais le talent, car elle égale les plus hautes inspirations. Dans les royaumes qu'elle baigne, elle exalte les poëtes : elle a fourni à la littérature anglaise de brillants morceaux, d'illustres ouvrages[1]. Peut-on rien lire d'aussi prodigieux que l'apostrophe de Byron aux vagues sans limites? Qu'on me permette de traduire cette marine versifiée par un grand génie; elle montrera quel enthousiasme provoque la mer et nous expliquera certains faits que nous allons bientôt mentionner.

« Roule, ô profond Océan, roule tes vagues d'un sombre azur! Dix milles flottes te labourent en vain : l'homme couvre la terre de ruines, sa

[1] Faut-il citer les romans de Cooper, le *Pirate* de Walter Scott et son *Antiquaire*, le *Naufrage* de Falconer, le *Vieux marin* de Coleridge, etc...?

domination expire sur tes grèves; sur la plaine liquide, tous les naufrages sont ton œuvre; ses destructions n'y impriment aucun vestige, hormis la sienne, lorsqu'il y tombe comme une goutte de pluie et que, bercé quelques minutes, il disparaît en gémissant dans tes gouffres, laissant à peine derrière lui quelques bulles, sans cercueil, sans tombeau, sans glas mortuaire et sans souvenir.

» Ses courses ne frayent pas de sentiers dans tes domaines, tes champs ne sont pas une proie pour lui; tu te soulèves et le rejette loin de toi. Tu méprises la vile puissance qu'il exerce en ravageant le monde; tu le repousses de ton sein vers les nues et tu le lances, tremblant au milieu de ton écume folâtre et hurlant une prière à ses dieux, dans un port, dans une baie prochaine, qui excite peut-être sa misérable espérance, puis tu le brises contre la terre; qu'il y demeure étendu!

» Les armements qui foudroient les murs des cités de granit, remplissent les nations de terreur et font pâlir les princes dans leurs capitales, ces léviathans de chêne, dont les larges côtes enhardissent leur vain et débile créateur à se nommer roi de l'océan et arbitre de la guerre, ce sont tes jouets; ils se fondent, comme des flocons de neige, dans le tourbillon de tes lames, qui dévorent aussi bien l'orgueilleuse *Armada* que les dépouilles de Trafalgar.

» Tes rivages sont des empires où tout a changé,

excepté toi-même; l'Assyrie, la Grèce, Rome et Carthage, que sont-elles devenues? Tes flots les rongeaient quand elles étaient libres : combien de tyrans les ont gouvernées depuis! Leurs bords obéissent à des étrangers, autrefois esclaves ou sauvages; leur décadence a métamorphosé des royaumes en déserts. Il n'en est pas ainsi de toi, que rien ne change, sauf le caprice de tes vagues joyeuses : le temps n'imprime aucune ride sur ton front d'azur. Tel que tu étais à l'aube de la création, tel tu roules maintenant.

» Glorieux miroir, où la forme du Tout-Puissant se réfléchit dans les tempêtes; calme ou furieux, par la brise, par le vent et par l'orage, glaçant le pôle ou te soulevant d'un air sombre au milieu de la zone torride; immense, infini et sublime; image de l'éternité, trône de l'Invisible; c'est de ta fange que sont pétris les monstres de l'abîme; chaque climat t'obéit : tu t'avances terrible, impénétrable et solitaire.

» Et je t'ai aimé, Océan! et le plaisir, la récréation de ma jeunesse était de me laisser emporter sur ton sein, comme ton écume; dès mon enfance, je jouais avec tes brisants; ils étaient un délice pour moi : et si la mer fraîchissante les environnait de terreur, c'était une crainte agréable, car j'étais presque ton fils, et j'avais confiance dans tes vagues, ou prochaines, ou éloignées, et je posais ma main sur ta crinière ainsi que je le fais actuellement. »

La poésie, on en conviendra, ne peut tirer de son luth des accents plus divins, ni rendre avec plus d'éloquence la majesté des flots. Comment les artistes des Pays-Bas, de la Hollande surtout qu'ils pressent et envahissent, seraient-ils demeurés froids devant un pareil spectacle? Aussi ont-ils éprouvé, en face de la mer, des transports non moins vifs que Byron. Plusieurs passages de leurs biographies le constatent. Non-seulement Ludolf Bakhuisen restait en admiration des jours entiers sur les bords de l'océan, mais il aventurait son existence pour le mieux connaître et le mieux peindre. Quand un orage s'y déchaînait, que les matelots effrayés gagnaient les ports, que les mouettes elles-mêmes cherchaient un abri, on le voyait monter sur une barque et se livrer à la tourmente. Bercé par les vagues furieuses, mais tranquille dans sa joie, il observait leurs chocs, leurs ondulations, leurs tourbillonnements, leurs volutes, il les regardait s'écrouler, se tordre et se fondre en écume; il admirait leurs bonds tumultueux sur la plage et contre les pointes des récifs. On tremblait pour sa vie, mais l'artiste inspiré ne songeait qu'à ses tableaux[1].

Guillaume Van de Velde, le père, aimait tant à dessiner les luttes maritimes, qu'il s'engageait au

[1] Arnold Houbraken, *De groote schouwburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen;* II[de] deel.

fort des actions les plus acharnées, dans le seul but de les reproduire. L'amiral Opdam s'étonna de voir un homme affronter la mort par simple amour de la peinture. Il dîna sur le vaisseau du grand capitaine en 1665 : peu de temps après que Van de Velde eut quitté le bord, le feu prit aux poudres et le bâtiment disparut sous les flots. Les états de Hollande employèrent officiellement son crayon; ils le chargèrent de reproduire les batailles navales pour qu'ils pussent mieux s'en rendre compte. Une frégate légère lui était consacrée; elle le portait aux endroits qu'il jugeait favorables, tantôt demeurant immobile et tantôt le promenant sur le théâtre du combat. Il vit de la sorte l'héroïque mêlée des 11, 12, 13 et 14 juin 1666, où Ruyter et Monk firent des prodiges : Guillaume en retraça les plus brillantes circonstances [1].

Un autre artiste donna des preuves bizarres de son goût pour l'humide royaume. En 1695, il acheta trois mille florins, à Londres, un petit navire qu'il habita dès lors avec sa famille. Il y transporta ses biens, l'arrangea comme une maison et l'orna de tableaux qu'il avait peints lui-même ou qui attestaient par leurs qualités une illustre origine. Voulant regagner la Hollande, il lança le paisible esquif sur la mer. Une tempête

[1] Houbraken; I[ste] deel.

ayant soulevé les flots, il courut les dangers les plus extrêmes. La rafale démâta son embarcation, les vagues la poussèrent contre un banc de sable, où elle fut brisée. Les matelots le sauvèrent, lui et les siens, mais l'onde écumante dévora sa fortune : un petit nombre de pièces d'or que sa fille, par un grand bonheur, avait cousues dans sa ceinture, les préservèrent seules d'un dénuement absolu. Ils atteignirent ainsi Rotterdam : Jean Griffier (c'était le nom du peintre) demeura tranquille un certain espace de temps; bientôt, néanmoins, il s'ennuya de vivre à terre. L'occasion s'étant alors offerte d'acheter un autre navire, un peu délabré sans doute, mais qu'il préférait encore aux plus somptueux châteaux, et ne devait point d'ailleurs payer immédiatement, il eut hâte d'y établir sa résidence. Il le fit distribuer, puis commença une vie errante; il flottait d'Amsterdam à Enkhuysen, de Hoorn à Dordrecht. Il faillit encore périr devant cette dernière cité. Peu instruit dans l'art de la navigation, et occupé, selon toute vraisemblance, d'une peinture qui lui plaisait, il échoua sur un banc de sable : il y resta huit jours et y serait mort d'inanition peut-être, si une grande marée ne fût venue à son aide. Quand il eut satisfait son humeur vagabonde pendant plusieurs années, il conçut le désir de revoir l'Angleterre. Mais averti par sa précédente catastrophe, il ne voulut point risquer le sort de sa famille et, après

l'avoir confiée à un vaisseau ordinaire, il entreprit seul le voyage dans sa mobile demeure. Cette fois, le destin, touché de sa persévérance, ne troubla pas l'expédition; il arriva sans dommage à Londres et y finit sa carrière en 1718[1].

L'amour enthousiaste que l'élément farouche inspire aux Hollandais explique la beauté de leurs marines. Ils ont su, mieux que les autres nations, reproduire les aspects variés de l'onde amère. Et pourtant, il faut le dire, l'abîme n'a plus toute sa grandeur le long des côtes de Hollande. J'ai fait de longues marches sur ces tristes rivages que battent des flots incolores. Une solitude profonde régnait autour de moi : nul autre bruit n'arrivait à mon oreille que le son léger des coquilles rompues et le murmure de la vague expirante. Je n'éprouvais pas néanmoins ce sentiment de l'infini qui agite si étonnamment le cœur de l'homme. Sous un ciel blafard, près d'une terre sans collines, borné par des grèves fuyantes et mortes[2], l'océan avait perdu sa majesté. Sa face n'était plus éloquente et les visions de Dieu n'y apparaissaient

[1] Campo Weyerman.

[2] On ne voit sur les sables de la Hollande ni mollusques, ni coquillages vivants, ni étoiles de mer, ni crabbes, ni goëmons, ni plantes d'aucune sorte. Les oiseaux ne trouvant pas de nourriture s'en éloignent; c'est une image complète de la désolation et de la stérilité.

pas. Le moderne Schotel a très bien rendu ces mers livides, ces plages inféconds, où l'âme se sent comme prise d'une subite défaillance.

Les pages précédentes ont montré comment s'exerce l'action des lieux. Elle opère directement ou indirectement: ils fournissent, dans le premier cas, des modèles aux peintres; les tableaux consacrés à la nature sont le domaine spécial de leur influence. La Hollande ayant surtout cultivé le paysage, nous avons surtout parlé d'elle depuis le commencement de ce chapitre. Ses toiles forment un panorama du pays, en même temps vaste et détaillé. Dans le second cas, la virtualité des lieux imprime à l'art une certaine direction, comme nous l'avons vu pour la couleur, ou amène des circonstances dont les unes lui sont propices, les autres funestes. La richesse des Pays-Bas nous en a offert un exemple. Le sol néerlandais a cela de pernicieux qu'étant ouvert de toutes parts, on l'envahit trop aisément: on l'a surnommé le champ de bataille de l'Europe; triste condition pour la peinture et ses sœurs, qui ont besoin de rêverie, de calme et d'opulence!

Nous avons remarqué entre les tableaux flamands et les tableaux hollandais certaines différences provenant du climat. Celles qui proviennent du terrain sont plus nombreuses : le lecteur en a, sans le moindre doute, observé déjà quelques-unes dans le nombre des traits signalés jusqu'à présent. Il faut compléter ce parallèle.

La Belgique est la portion la plus fertile, la plus riche, la plus vivante des Pays-Bas. L'eau n'y pénètre et n'y séjourne pas autant que dans la Hollande. Elle a pu, en conséquence, parvenir la première à un état de prospérité assez grand pour que l'art fleurît chez elle : deux écoles l'illustrèrent avant que Leyde et Harlem eussent enfanté leurs hommes supérieurs. L'abondance des approvisionnements y communique à la population une fougue et un amour du plaisir que l'on ne retrouve point sur la terre des canaux. La verve déployée par Rubens, Jansens, Crayer, Jordaens, Van Thulden, Érasme Quellin, révèle l'exubérance de la force. Les kermesses de Teniers, les orgies de Brauwer et de Craesbeke, de Ryckaert, de Tilborg et de Molenaer expriment le bien-être et la jovialité. Dans les tableaux de Van Eyck, de Hemling et de leurs contemporains, on admire la paix profonde, le sentiment d'aisance, de bonheur facile empreints sur les visages comme sur les accessoires. Les douleurs d'une pénible existence n'y ont pas laissé de traces.

La Hollande ne doit presque rien à la nature : c'est une conquête et une œuvre de l'homme. Les *polders,* ou terres environnées de digues, qui forment encore une exception en Belgique, composent là le sol ordinaire. Des fossés pleins d'eau les coupent dans tous les sens : la mauve, le fenouil, la splendide aparina croissent sur les

bords; les joncs, les roseaux, la ciguë aquatique, dans le lit même. Par intervalles, ils s'élargissent et deviennent de petits étangs : des essaims de libellules y dansent au milieu des herbes. Si loin que portent les regards, on n'aperçoit que le vert pâturage, des lignes de saules, des touffes d'aulnes et des bouquets de bois : les vaches, les moutons, les chèvres, quelque pâtre ou quelque laitière animent et varient seuls le tranquille tableau. Çà et là un moulin conique tourne au souffle humide du vent : il pompe l'eau surabondante et prévient les inondations. A peine le jour baisse-t-il que, même dans le fort de l'été, une blanche vapeur s'exhale des prairies : elle flotte devant les objets sans les cacher : son voile diaphane poétise et adoucit les lointains. Quand on n'a pas vu la Hollande, on est tenté de croire que les peintres du lieu exagèrent la perspective aérienne : ils ne font pourtant que reproduire cette vague brume au sein de laquelle tout paraît plus éloigné.

Une terre aussi factice, qui met l'homme dans un état de lutte perpétuelle, développe en lui la patience et la résolution. L'histoire des Hollandais prouve que ces qualités les distinguent. Le courage, l'attention et la prudence font une partie essentielle de leur caractère. Leurs tableaux possèdent des mérites analogues. L'emportement, l'audace de la Flandre ne s'y montrent plus. Un soin continuel, une fine exécution en tiennent

lieu. Le peintre ne s'abandonne pas à sa verve : il la domine, la contient et la juge, de peur qu'elle ne l'égare. Il calcule son œuvre et mesure ses moyens, puis, le travail commencé, n'épargne pas ses efforts. Comptant sur son génie bien moins que sur sa persévérance, il aborde tous les détails, il s'obstine et ne veut rien omettre. Des prodiges naissent alors sous son pinceau, comme le témoignent les œuvres des Breughels, de Mieris, de Van Ostade, de Gerard Dow, de Terburg, de Van Huysum, de Paul Potter, de Weenix, de Metzu, de Poelenburg, de Van der Werf et autres artistes, qui peignaient avec une patience toute chrétienne, si l'on n'aime mieux dire une patience hollandaise.

On trouve sans doute un grand fini dans le style de Van Eyck et de ses disciples, dans les peintres italiens jusqu'à Raphaël et dans les vieux tableaux de Cologne. Mais l'art de Giotto ayant débuté chez les modernes par la miniature, le soin que réclame ce genre, les habitudes qu'il donne me semblent expliquer la manière laborieuse des premiers artistes. Une diligence hyperbolique signale d'ailleurs tous les débuts féconds : c'est une sorte de naïveté qui disparaît, quand l'adresse augmente. Peu sûr de lui-même, le talent s'applique d'abord de toutes ses forces : comme il aspire sincèrement à la beauté, il ne veut point qu'elle lui échappe par sa faute. Lorsque l'habi-

tude l'a rompu au travail, il procède plus largement, s'occupe moins du détail et pense davantage à l'ensemble. Il déploie la ferme vigueur du mérite expérimenté. C'est ce qui eut lieu en Italie et en Belgique. La Hollande, au contraire, n'a jamais abandonné ses goûts minutieux. Un motif spécial doit expliquer ce fait : il a pour cause la nature du sol batave et ses résultats psychologiques.

Le pays n'étant point labouré, en général, et n'offrant que des herbages où paissent les troupeaux, ceux-ci fixent constamment les regards. Ces interminables prés commencent sur la rive gauche de l'Escaut, en face d'Anvers : là aussi commence la peinture du bétail, avec Snyders, Jean Fyt et les paradis de Breughel de Velours. En Hollande, Berghem, Wouwerman, Paul Potter, Cuyp, Henri Roos [1], Pynaker, les Van der Does, Jacques Stry et un grand nombre d'hommes moins fameux ont consacré leur palette aux animaux vivants. Le gibier, qui peuple les dunes et les bois, les étangs et les marais, inspira, selon toute apparence, avec d'autres raisons déterminantes que nous avons mentionnées ou mentionnerons plus tard, le désir de copier les animaux morts. Jean Weenix et Hondekoeter ont su déployer une adresse peu commune dans ces étroites

[1] Henri Roos était né en Allemagne, à Otterburg, mais il étudia sept années à Amsterdam, où il forma son talent.

limites. Le goût des Hollandais pour les tableaux de fleurs s'explique de lui-même, après les remarques déjà faites par nous.

L'humidité excessive de la Hollande, sa position critique, son sol partout effondré augmentent la tristesse qu'y répand le climat. Guichardin affirme d'un air très sérieux que le pays entier flotte sur l'eau comme une barque. La chose est difficile à croire, mais l'on éprouve dans cette région noyée un sentiment d'où a pu naître une telle fable : on s'imagine habiter un navire et l'on est pris d'un sourd malaise, d'une vague inquiétude. Pendant les mois les plus chauds, pendant les jours les plus purs de l'été, si le vent change tout à coup et souffle du nord, on se trouve au bout d'une heure en plein décembre. Une bise glaciale vous refroidit le corps, et vous chagrine l'âme par son murmure. Des nuages profonds voilent le soleil, un épais brouillard inonde les campagnes. Du haut d'un pyroscaphe, la scène est vraiment lugubre. Vous n'apercevez au loin qu'une onde terne et des côtes à demi effacées. Un bâtiment vous apparaît çà et là dans la brume ainsi qu'un vaisseau-fantôme. Des centaines d'oiseaux, mouettes, pétrels, grues et plongeons, s'envolent en criant des îles basses que la marée envahit, et n'abandonne qu'un petit nombre d'heures. Vous cherchez des yeux les phoques, les lamentins du cercle polaire et le morse aux dents gigantesques. Il n'est donc pas

surprenant que les toiles des Hollandais expriment pour la plupart une sombre mélancolie. Les dunes de Wynants et d'Adrien Van de Velde, les eaux de Goyen, les sites de Ruisdaël, les forêts du nord, les chutes d'eau, les clairières mystérieuses qu'affectionnait Everdingen, plusieurs toiles peintes par Wouwerman et Adrien Van der Neer jettent le spectateur dans de funèbres méditations. Il reste pensif devant ces nues orageuses sur lesquelles se détachent des arbres morts, devant ces chemins boueux que gravissent si péniblement les journaliers, devant ces buissons humides que fouette la tempête, devant ces blêmes perspectives où l'œil s'égare de tristesse en tristesse et ne découvre pas la moindre lueur d'espoir, tant l'horizon est immuablement sinistre! Le coloris même a pris la teinte la plus morne que l'on pût choisir. Malgré la fraîcheur de la verdure en Hollande, presque tous les artistes du pays n'emploient guère que le bistre, le roux, le brun et le jaune terreux : un invariable automne flétrit dans leurs tableaux la parure des bois; on dirait que le feuillage y pousse avec une nuance sépulcrale et tourne en dérision le printemps de ces plages livides.

CHAPITRE III.

Influence de la race sur la peinture en Belgique et en Hollande.

L'homme existe avant que le climat et le sol agissent sur lui pour le modifier : il a une constitution, des forces originelles, dont les causes externes et internes changent bien les résultats, mais dont elles ne sauraient changer la nature. La matière qui nous occupe peut nous en fournir une preuve. Qu'un artiste vive au Sud ou au Nord, ses tableaux n'offriront point les mêmes caractères : la température de sa patrie le jettera dans une direction qu'il n'aurait point prise ailleurs. Mais, pour que son talent reçoive une impulsion déterminée, il faut d'abord qu'il le possède : toutes les influences viendraient, sans cela, échouer contre lui. D'une autre part, ces dons naturels ne sont-ils

point eux-mêmes un puissant mobile? Ne l'entraînent-ils pas vers un certain but? N'est-il pas manifeste qu'ils décident de son goût, président à ses choix, à son invention, à ses calculs et forment son instrument essentiel? Ils ont donc leur action, leur exigence : c'est le ressort qui meut et guide avant tout le peintre; il n'obéit qu'accessoirement aux autres principes dont l'énergie se combine avec cette force première.

On doit tenir le même langage, quand on décrit les peuples. De grandes masses d'hommes ont en commun des tendances que ne produisent ni le climat, ni les lieux : elles ont pour source une complexion native, mystère, essence de leur être, et composent des genres, des espèces dans la famille universelle. La permanence des caractères, qui les distinguent, est un fait aussi intéressant que positif. L'audace, l'esprit belliqueux, la véhémence des Gaulois se retrouvent sans altération chez les Français. Les Allemands, courageux sous les armes, montraient, dès l'époque de Tacite, une déférence complète envers leurs chefs; ils ont si peu varié depuis, que le moindre bureaucrate obtient d'eux un respect servile. L'étroit sentiment de nationalité, qui inspira aux Juifs tant de haine pour leurs voisins, ne s'affaiblit pas après leur dispersion et les a tenus constamment isolés parmi les peuples. Une fidélité inébranlable à leurs croyances religieuses est encore un trait de leur

caractère que le temps n'a pas adouci : leurs dispositions hostiles s'en accrurent. Suivant Herder[1], le Samoiède a, de nos jours, la face ronde, large et plate, les cheveux noirs et roides, le corps sanguin et trapu, comme il y a deux mille ans. C'est parce qu'ils sont de race différente que les Germains et les Slaves se ressemblent si peu, quoiqu'ils habitent, sous la même latitude, des contrées à peu près pareilles. Mais le signe le plus étonnant de cette influence est l'opposition du caractère suédois et du caractère norwégien. Les deux peuples, cantonnés sur une même péninsule, devraient offrir une similitude complète : les lieux où ils séjournent ne se distinguent par aucune forme spéciale. Eh bien, les Suédois sont gais, vifs, entreprenants, belliqueux ; les Norwégiens austères, prudents, pacifiques et taciturnes.

Si les nations se laissent conduire dans la vie réelle par des penchants primitifs, elles cèdent à des impulsions du même genre dans les arts. Les races manifestent des goûts innés, de secrètes antipathies. La race sémitique, pour prendre un exemple, a une invincible horreur des images et est naturellement iconoclaste. Les Juifs, les Arabes s'acharnèrent partout à les détruire : la Bible et le Coran, expressions de leur génie, avaient fait

[1] *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité, etc.*, livre VI, chap. 1er.

une loi de ces ravages. Chez des peuples ainsi organisés, l'architecture, la musique et la littérature proprement dite peuvent seules fleurir. Le théâtre, qui est une sorte de peinture vivante, meurt dans son germe. Les Portugais, quoique subissant les mêmes influences que les Espagnols, sous le rapport du climat et des lieux, trahissent des propensions toutes différentes. Ils n'aiment point la scène et, parmi leurs auteurs, on ne trouve aucun dramaturge fameux, tandis que leurs voisins, passionnés pour les spectacles, sont fiers d'avoir produit un grand nombre de poètes, qui ont illustré l'art du dialogue. Les compatriotes de Gama sont classiques et imitateurs par nature : les Castillans préfèrent les inspirations modernes et la liberté. Les Anglais ne trahissent pas le moindre goût pittoresque, sauf dans l'aquarelle et le petit paysage. Leurs tableaux d'histoire, leurs figures tragiques ou sentimentales provoquent le sourire. Notre mère commune a donné aux Français l'esprit et le sarcasme : leurs plus graves auteurs les manient avec une adresse charmante, comme on peut le voir dans les lettres de Fénélon.

Y a-t-il en Belgique et en Hollande plusieurs races d'hommes? A quelles familles doit-on scientifiquement les réunir? Quels sont leurs goûts esthétiques, leurs pouvoirs intellectuels en fait d'art? Voilà les problèmes que nous allons tâcher de résoudre.

Il n'existe, selon nous et selon toutes les personnes instruites, que deux races dans les Pays-Bas : la première formée des seuls Wallons; la seconde, des Flamands et des Hollandais. La race wallonne habite le Hainaut, les provinces de Namur, de Luxembourg et de Liége, le Limbourg oriental et une partie du Brabant. Elle est gaëlique d'origine, comme l'attestent les noms des villes, des bourgs et des hameaux. Elle a la fougue, le courage, l'indépendance, la vivacité, la faconde et l'enjouement des Celtes; les yeux noirs, les cheveux bruns, une expression fine. Elle donne à la musique et à la littérature la préférence sur les arts du dessin. Elle a mis au monde Roland De Lattre, Jean le Teinturier, Grétry, Méhul et Gossec. On aurait tort néanmoins de la croire toute française : elle paraît ainsi aux populations teutones, mais les Français lui trouvent un air germanique. La bonhomie, la simplicité, le calme des passions individuelles sont des traits qui, en réalité, ne la distinguent pas moins que les Allemands. Le coup-d'œil froid et observateur des nations gaëliques ne la caractérise point; elle ne sait pas lire, comme les dernières, au fond des âmes, les juger d'avance, épier les sentiments, prévoir les intentions. Ce coup-d'œil, les Anglais le possèdent et leur littérature en fait foi : depuis les trouvères jusqu'à Montaigne, depuis Regnier jusqu'à l'auteur du Misanthrope, depuis Beaumarchais et Voltaire

jusqu'aux satiriques modernes, les Français l'ont plongé dans les abîmes du cœur humain pour en saisir de préférence les turpitudes. En Bretagne, où le type original a subi le moins d'altérations, le voyageur est pétrifié par le regard sec du paysan. Vannes, il faut s'en souvenir, a produit l'inexorable comique Lesage. Il y a des tristesses mornes sous la gaieté de ce peuple, une indifférence cruelle sous ses manières avenantes. Les Germains ont une affabilité plus vraie et les Wallons, à cet égard, sont comme les Germains. On peut soutenir la même opinion, en ce qui touche les habitants de la Flandre française, de l'Artois et de la Picardie : on retrouve chez eux les qualités septentrionales dont nous parlons. Il est certain, d'ailleurs, qu'au moment où eut lieu l'invasion romaine, des peuplades tudesques occupaient tout le sol de la Belgique actuelle, après en avoir chassé les primitifs possesseurs, appartenant à la race gauloise [1]. Presque toutes les institutions, qui régissaient les villes wallonnes pendant l'époque féodale, étaient de nature germanique. Enfin, les provinces mentionnées tout à l'heure abondent en légendes, comme les pays d'outre-Rhin. Deux faits ébranlent seuls notre système : la langue

[1] M. Schayes l'a démontré dans un ouvrage plein de science et d'intérêt, qui a pour titre : *Les Pays-Bas avant et durant la domination romaine.*

wallonne est complètement française; on y trouve à peine quelques mots teutoniques. Sans doute l'idiôme primordial est très vicié, mais on le reconnait aisément sous son habit d'emprunt. Les termes qu'on ne peut en déduire sont nés sur les lieux mêmes et originaires du pays. Le goût des arts plastiques, général chez les populations allemandes fixées à gauche du Rhin, n'anime pas celle qui nous occupe : elle n'a engendré qu'un petit nombre de peintres, comme nous l'avons dit. Jean De Mabuse, Patenier, Henri De Bles, Lambert Lombard, les deux Vaillant, Gerard De Lairesse, Bertholet Flemalle, sont les plus célèbres d'entr'eux.

Les Flamands et les Hollandais font, sans aucun doute, partie de la race germanique. L'histoire et la philologie le prouvent assez. Ils parlent des dialectes allemands, qui constatent leur origine. Il est probable néanmoins qu'ils ont du sang gaëlique dans les veines. Si les Belges wallons possèdent des qualités septentrionales, les Flamands et les Hollandais révèlent un amour de l'indépendance, une belliqueuse mutinerie étrangère aux nations tudesques. On remarque en eux une fougue celtique modérée par le climat. Les inévitables mélanges des deux espèces d'hommes qui ont d'abord occupé successivement la Néerlande, puis ont cherché à s'en rendre maîtres, explique le caractère hybride de ces populations.

L'aspect d'une race n'est pas indifférent pour la peinture. Si elle a de belles formes, elle aide le dessinateur, en lui présentant d'agréables modèles: sa tâche devient plus facile, la route de l'idéal s'aplanit sous ses pas. Si elle est laide, au contraire, elle augmente la distance qui éloigne l'artiste de son but, elle accumule les obstacles devant lui. Elle exerce donc une première influence toute matérielle que l'on doit juger. Sous ce rapport, il existe entre les Hollandais et les Flamands d'assez grandes dissemblances pour que nous les décrivions séparément.

Le peuple qui habite les Flandres, le territoire d'Anvers, la partie septentrionale du Brabant et la partie occidentale du Limbourg a les cheveux tantôt blonds, tantôt d'un châtain clair, tantôt d'un roux foncé dont la vue ne déplaît pas : la mâchoire est forte, le menton développé, la barbe rare, la bouche large; comme d'ailleurs les joues sont grosses, les pommettes saillantes, les lèvres épaisses, tout le bas de la figure a une expression lourde et matérielle. L'ampleur de la face augmente ce désavantage. En compensation, les traits qui distinguent surtout l'homme, sont généralement beaux : la nature forme avec soin les yeux, le nez, le front; les premiers, bruns le plus souvent, ont de l'éclat; les tempes ressortent, caractère précieux, puisqu'il désigne, selon maint phrénologue, l'amour des arts et le talent que leur

culture exige. La taille est haute, sans avoir rien d'extraordinaire, la peau blanche, le teint vif. Quant à ces hommes gras, ventrus, impotents, essouflés, que beaucoup de personnes, beaucoup d'auteurs même regardent comme le type national du Flamand, ils ne sont pas plus nombreux dans le pays qu'en France ou en Allemagne. C'est un portrait chimérique dont l'invention est due au goût spécial de Rubens, de Jordaens et de toute cette école pour les formes charnues à l'excès. Les femmes suggèrent des observations pareilles. Sans doute, la Néerlande produit des matrones vigoureuses, dodues, colossales; mais où n'en trouve-t-on pas? J'admettrai cependant que le beau sexe des Flandres a le pied gros, la démarche pesante, l'attitude inerte. Ces provinces n'en possèdent pas moins une quantité de grandes belles filles, dont le corps souple, élancé, dont les lignes gracieuses peuvent inspirer noblement les peintres. La majeure partie des hommes et des femmes manquent pourtant de distinction.

Le Hollandais n'a pas les mêmes caractères. Il est plus petit, plus frêle : il atteint rarement de puissantes proportions. Les vives couleurs flamandes n'animent point sa figure : elle est pâle, au lieu d'être blanche et rose. Elle s'allonge par le bas et ne présente que peu de développement dans le sens horizontal : la mâchoire, les joues, le menton, le nez tendent à la forme anguleuse ou pointue. La

bouche, dont les coins sont relevés, a une médiocre grandeur. Un front ordinaire, une chevelure d'un blond mat et des yeux bleus complètent sa physionomie. Sans tomber dans le ridicule de voir partout des symboles et des types, on peut avancer que le portrait d'Érasme est une assez fidèle image du Hollandais. On retrouve chez la plupart des individus le même air de sagacité. Quant aux Hollandaises, nous ne saurions trop en faire l'éloge : elles rappellent ces grandes filles que nous admirions tout-à-l'heure. Quoique la nuance de leurs cheveux, de leurs yeux soit plus claire, elles ne paraissent pas fades, les beautés du moins. Leurs traits ont une si merveilleuse finesse, l'expression en est tellement délicate, l'ensemble offre tant de douceur, d'harmonie, qu'elles surprennent et ravissent. Très affables d'ailleurs, elles possèdent un charme spécial, une grâce particulière. Sortant peu, elles gouvernent leur maison comme un petit royaume, et leur peau, préservée de l'inclémence du ciel, demeure unie et brillante. Elles ont la tournure, la blancheur, l'attrait magique des valérianes qui parfument leurs jardins.

Ni les deux écoles de Bruges et d'Anvers, ni celles de la Hollande ne me paraissent avoir tiré tout le profit possible des modèles nationaux. Guidées par leur tendance réaliste, elles en ont constamment exagéré soit les imperfections, soit les attributs secondaires. L'idéal vrai de ce peuple est

encore à peindre. Certaines figures dessinées par Van Eyck, Hemling, Rubens, Van Dyck, Metsys, Terburg indiquent ce qu'il pourrait être et en donnent des spécimens. Le plus grand nombre des tableaux calomnient les Néerlandais. On y distingue deux races toutes contraires : l'une petite et grosse, avec de courtes jambes, un long torse, de longs bras, la tête enfoncée dans les épaules : elle eut pour pères, d'abord les vieux artistes du deuxième ordre [1], les Breughel et Lucas de Leyde entr'autres, puis Teniers, Brauwer, Craesbeke, Dusart, Adrien Van Ostade, son frère, et leurs émules. Jean Steen est peut-être le seul qui ne l'ait pas invariablement adoptée : ses personnages sont quelquefois moins lourds et moins trapus. La seconde espèce d'hommes naquit sous le pinceau de Rubens et diffère totalement de l'autre. Elle annonce, au premier coup d'œil, une extrême vigueur : sa haute stature, ses larges formes, ses muscles protubérants, ses solides attaches, son épiderme empourpré lui donnent une colossale apparence. Les tableaux du maître et de presque tous les élèves qu'il forma en composent le cycle héroïque; les bouffonneries de Jordaens, le cycle grotesque. Les artistes des Pays-Bas ont été nécessairement conduits à enfanter ces deux sortes de créatures. Les peintres de genre,

[1] On peut s'en convaincre au musée de Bruxelles.

cherchant le comique ou laideur innocente, ne pouvaient manquer de réduire la taille de l'homme, d'enfler son corps, de plonger sa tête dans ses épaules, c'est-à-dire, de le rendre burlesque et disgracieux. Rubens ayant au contraire une certaine aspiration idéale, mais influencé par le goût qu'il tenait de la nature et inhérent à son pays, prenait la force, l'éclat et le mouvement pour la beauté. Il tirait donc de son esprit, afin de le répandre sur ses toiles, un peuple gigantesque. Or, dans le nombre de ses imitateurs, un grand coloriste s'étant trouvé, qui aimait et la peinture sérieuse et la peinture bouffonne, il garda sa manière en traitant des scènes plaisantes : d'énormes drôleries furent ainsi mises au jour. Van Eyck, Hemling, Rembrandt, Metzu, Gerard Dow, Mieris, Van der Werf, Poelenburg ont plus fidèlement copié la population qui vivait sous leurs yeux. Çà et là une forme noble ou délicate se montre dans leurs œuvres, comme pour faire regretter leur manque habituel d'élévation. Que de figures majestueuses, enchanteresses la Néerlande pouvait et leur fournir et leur suggérer ! Ils devaient cependant choisir la route qu'ils ont parcourue : l'autre chemin les éloignait du principe même de leur école; en le suivant, ils eussent franchi les bornes de l'empirisme.

L'examen des tendances psychologiques et esthétiques de la race néerlandaise est une étude

importante et curieuse. Nous allons toucher ici au fond même de l'art des Pays-Bas, au génie qui l'a enfanté, génie dont les circonstances modifièrent les inventions, mais qu'elles ne pouvaient ni produire, ni altérer dans son essence. Et d'abord constatons ce fait primordial. Le peuple hollando-belge a le goût des œuvres plastiques et les talents nécessaires pour les créer. Sur le territoire qu'il possède, au milieu des événements qu'il a subis, une race toute physique et dénuée d'imagination eût vécu simplement d'une vie brutale. Pourquoi une variété de l'espèce humaine semblable aux Autrichiens ne se serait-elle pas fixée là comme ailleurs, si le hasard l'y eût amenée? Les influences que nous avons décrites ou allons décrire eussent alors perdu leur action : la rosée qui tombe sur une pierre sépulcrale n'y développe pas de fleurs, la lumière pénètre en vain dans l'abîme infécond de l'Océan. L'amour que les Néerlandais révèlent pour la peinture, l'architecture, la statuaire et la musique prouve donc en leur faveur.

Il montre aussi qu'on les a injustement qualifiés de matérialistes. S'ils méritaient ce nom, ils auraient croupi dans les plaisirs sensuels et dans la recherche de l'utile. L'agriculture, le commerce, l'industrie, les joies physiques se seraient emparés de tous leurs moments, de toute leur intelligence. Ne voyant rien au-delà, ils eussent été satisfaits

de cette activité animale, de ce régime prosaïque; les chimères brillantes de l'art ne les eussent point séduits. Or, ils ne se sont jamais contentés du bien-être; c'est un délice pour eux que de s'abandonner aux songes poétiques, aux folâtres caprices de l'imagination. Nulle fête ne les touche, si ce pouvoir spirituel n'y a sa part. La moindre solennité a besoin pour leur plaire de charmer d'abord leur vue : ce qu'ils souhaitent, ce qu'ils demandent avant tout, ce sont des jeux : le pain, les nécessités corporelles viennent en seconde ligne. Ils aiment, dès leur enfance, les bannières agitées par le vent, les draperies, les tentures, les arcades verdoyantes, les figures peintes et sculptées, les litières de fleurs, les guirlandes, les arbres dressés dans les rues, les lanternes monstrueuses, couvertes de dessins et formant une longue série, où se déroulent tantôt l'histoire d'un homme illustre, tantôt celle d'une époque fameuse, les cavalcades, les symboles, les devises, les riches costumes, les illuminations et les feux d'artifice. Non-seulement toutes les villes ont leur kermesse générale, mais tous les quartiers en ont une à part. Ils y étalent un grand luxe, quelle que soit leur indigence.

Au terme de matérialistes qu'on leur applique, je substituerais donc celui de réalistes. Jamais ils ne dépassent les bornes de la nature : c'est vraiment chez eux que l'on doit nommer arts d'imita-

tion les arts plastiques. L'idéal ne les emporte pas sur son coursier merveilleux dans les champs infinis du possible : le domaine de l'expérience constitue leur patrimoine et ils ne cherchent nullement à l'agrandir. Mais les jouissances de la matière ne les absorbent pas non plus ; ils ne sont point les esclaves de leurs organes. Quand ils ont pourvu à leurs besoins, contenté leurs sens, ils ambitionnent autre chose ; ils dessinent, chantent, travaillent la pierre, bâtissent des monuments, et ne s'endorment point dans la torpeur d'une satisfaction bestiale.

La race teutone à laquelle ils appartiennent montre deux penchants que nous avons déjà indiqués [1] ; l'un spéculatif, abstrait, rêveur et métaphysique ; l'autre commercial, industriel, observateur et pratique. C'est la simplicité de ses habitudes, sa position peu maritime, qui ont empêché l'Allemagne d'obtenir jusqu'à présent des succès extraordinaires dans la fabrication et les échanges. Ses ouvriers sont intelligents, laborieux et adroits ; on les accueille, on les recherche sur tous les points de l'Europe ; ils envahissent la France et la Hollande. Depuis quelques années seulement, leur patrie a fait d'énormes progrès sous le rapport matériel ; on ne peut dire où elle s'arrêtera. Ce génie positif anime les Saxons et les Normands de

[1] *Études sur l'Allemagne,* 1er vol., pag. 162 et suiv.

l'Angleterre[1]. La province d'où les derniers sont sortis pour conquérir la Grande-Bretagne et qui avait reçu deux peuplades germaniques, les guerriers francs, puis les troupes de Rollon, se signale par son habileté dans les affaires. Les Hollandais et les Belges possèdent le même talent : l'inspiration pratique de l'Allemagne s'est personnifiée en eux. Le goût des recherches transcendantes ne les a pas suivis au-delà du Rhin, mais la poésie du foyer, de la commune, de l'existence journalière, qui distingue les peuples teutoniques, ayant émigré avec eux, a fait naître leur peinture si splendide et si intime. La voix de l'histoire confirme donc nos allégations.

Un fait remarquable, dont nous aurions tort de ne point nous prévaloir, c'est que plusieurs maîtres néerlandais cultivèrent à la fois la littérature et le dessin. J'en pourrais citer un grand nombre qui entreprirent cette double tâche : je rappellerai seulement Otto Venius, Lambert Lombard, Lucas De Heere, Lampsonius, Karel Van Mander, Cornille Schut, Henri De Klerck. Faut-il joindre à ces noms celui d'Érasme, qui ne fut pas un peintre-écrivain, mais un auteur sachant manier la plume et le pinceau ?

[1] Qu'on ne s'étonne pas de nous voir considérer les Anglais comme des Germains, après les avoir désignés comme des Gaëls : c'est, en effet, un peuple hybride, chez lequel on retrouve sans cesse les deux éléments qui le composent.

Disons toutefois que si les Néerlandais ne sont pas matérialistes, dans le sens exact du mot, ils sont de complets réalistes. Enfants dociles de la nature, ils se laissent guider par ses inspirations. Tout ce qu'elle ordonne, ils l'exécutent, sans balancer, ni capituler. Ils marchent droit devant eux sous son impulsion, comme le navire sous l'haleine du firmament. De là cette bonhomie dont nous avons parlé : la sécheresse digne et froide, que l'on admire chez d'autres peuples, exige du calcul et de la préméditation. Elle suppose que l'orgueil et la volonté dominent les penchants instinctifs de l'homme. Cette grandeur théâtrale ne convient pas à une race naïve. Les Hollandais et les Belges ont donc une simplicité de manières que le temps n'a pu détruire et qui, dans la civilisation factice où nous sommes plongés, est presque une vertu. Leur obéissance aux lois primitives de l'organisation humaine engendre un autre effet : ils ne savent point déguiser leurs sentiments réels, ni feindre ceux qu'ils n'éprouvent pas. Si on les trompe, ils s'emportent, ils se livrent à des colères peut-être exagérées ; car la dissimulation n'étant pas dans leur nature, elle les blesse profondément. Le ciel ne les a point pourvus de cette habile rouerie, de cette fructueuse duplicité qui prépare et assure le triomphe des intérêts. Un Louis XI, un adroit politique eût fait un beau royaume de la Néerlande jointe aux provinces

rhénanes : la plupart des hommes qui ont gouverné la Belgique et la Hollande manquaient d'astuce ; le noble, fougueux et imprudent Charles-le-Téméraire, quoique d'une race exotique, fut comme l'emblème de la nation dirigée par lui. Au lieu de ne former qu'un peuple, elle en forme deux qui se nuisent et se haïssent ; au lieu de rester libre, ainsi que le lui permettaient sa population belliqueuse, ses richesses et son étendue, elle n'a joui que momentanément et partiellement de son indépendance. Avec de la ruse, la Néerlande traitait en égale les autres pays de l'Europe ; avec sa franchise et ses tardives rancunes, elle est maintenant leur inférieure, presque leur vassale et, quand une grande lutte éclatera, elle peut devenir leur jouet. Dans ce monde si tristement organisé, c'est par ses vertus que l'on périt, c'est par ses vices que l'on prospère.

Le réalisme absolu des populations qui nous occupent, a enfanté une troisième conséquence non moins grave. Fidèles miroirs de l'univers positif, elles ont peu de goût pour les recherches abstraites. Elles n'aiment pas à sortir du domaine de l'observation. La métaphysique, cette reine de l'Allemagne intellectuelle, les embarrasse et les épouvante. Ils craignent de se lancer dans les espaces sans borne où elle voyage, la tête leur tourne en présence de l'infini. Que chercheraient-ils au sein de l'immensité ? Une pareille expédition

ne les égarerait-elle pas dans l'abîme du vide? Leur ferait-elle apercevoir autre chose que de vagues fantômes, de chimériques hallucinations? Le monde de l'expérience leur va mieux ; ils abandonnent aux songeurs l'empire philosophique. Les sciences naturelles sont le champ où croît, où s'enracine et fructifie leur pensée. L'illustre Vésale, malheureux, proscrit, errant comme tous les inventeurs, fonde dans les Pays-Bas l'étude de l'anatomie ; Boerhave, Spiegel, Leuwenhoeck et Van Helmont y soutiennent la gloire de la médecine et de la physique. De l'Escluse, Dodoens, De l'Obel, Muntinck y font jeter à la botanique de vives lueurs sur l'organisation des plantes, sur les phénomènes de la végétation. Linnée choisit Harlem pour séjour, attiré, selon toute vraisemblance, par le caractère du peuple batave, comme par un secret aimant. Ortélius et Mercator inventent la géographie, les atlas, dressent des cartes d'après les témoignages des explorateurs, et fournissent aux hommes studieux les moyens de connaître les régions lointaines. En un mot, les savants des Pays-Bas, de même que les peintres néerlandais, se plongent tout entiers dans l'examen de la nature : elle est le but constant de leurs efforts ; elle rayonne à leurs yeux comme une étoile solitaire, dont nul astre et nul objet ne peuvent éloigner leur attention, car une nuit profonde leur semble peser sur le reste de l'univers. Quand ils s'occupent

de l'homme, ils l'envisagent aussi par le côté positif; l'histoire les charme en racontant ses actions, le droit, en les réglant; cette double tendance produit Froissard, Comines, Grotius et Chastelain.

La race flamande et hollandaise a pourtant donné le jour à deux penseurs, qui ont traité des matières philosophiques; l'un s'appelait Érasme et l'autre Juste-Lipse. Mais leur caractère et leur esprit témoignent en faveur de notre opinion. Tous deux ont fait preuve de timidité dans leur conduite et de versatilité dans leurs doctrines. Ils ne sont point à l'aise sur le sol métaphysique: on les dirait tombés au milieu d'une fondrière et ne sachant par quel moyen en sortir. Juste-Lipse est éclectique : il n'invente pas un système, ne coordonne pas des aperçus, ne montre pas d'initiative. Nonchalamment accoudé, il lit de gros volumes, remarque certains passages, les approuve, les note et dédaigne les autres. Il ne cherche point la vérité, il faut qu'elle éclaire d'elle-même son intelligence. Il n'augmentera pas la somme des grandes découvertes, il tâche de les additionner. On lui objectera peut-être qu'elles sont loin de suffire à la raison : il l'avouera, mais que lui importe! Il ne veut point remplir la tâche d'un laboureur, semer, fertiliser, récolter; il est batteur en grange et vanneur, il sépare le chaume et le grain, il trie et amoncelle les opinions. Qu'elles s'accordent après, si elles le jugent opportun, c'est

leur affaire et non la sienne. Voilà bien l'indifférence secrète du réaliste pour tout ce qui dépasse les bornes de l'expérimentation! Quant aux croyances religieuses, il en faisait bon marché : il fut d'abord catholique, puis luthérien, puis partisan de Rome, puis calviniste, puis orthodoxe une troisième fois et mourut en dédiant sa plume à la vierge de Halle! Afin d'atteindre les dernières limites de l'inconséquence, il prétendait, il soutenait hardiment qu'il fallait exterminer les hérétiques: *Ure, seca,* disait-il, lui qui aurait été la première victime de ces barbares conseils[1] ! Érasme, le novateur indécis, qui fronde tantôt le pape et les moines, tantôt Luther et la réforme, ne possédait pas une plus grande énergie. Lançant des flèches sur les deux armées, il débitait à l'une et à l'autre de douces paroles; il les ménageait en les attaquant; il voulait se glisser entr'elles, échapper aux blessures, mais il se créait de doubles chagrins, de doubles périls. Sceptique déguisé, moins religieux que le violent Saxon, il entreprenait la défense de l'Église. Adroite ironie! Quel sourire devait contracter par moments sa figure voltairienne, pendant qu'il ferraillait pour les droits du saint-siége! Ou bien était-il en proie au doute,

[1] Voyez ses six tomes in-folio et le savant traité de M. le baron de Reiffenberg : *De Justi Lipsii vitâ et scriptis commentarius,* imprimé, en 1823, parmi les mémoires dont l'Académie de Bruxelles a couronné les auteurs.

non pas à un doute général qui embrasse toutes les doctrines, mais à un doute particulier sur les maximes chrétiennes et s'efforçait-il de voir plus nettement la lumière? Je le croirais volontiers : un pyrrhonisme absolu, dans un temps d'universelle hésitation, aurait exigé une audace dont il n'était pas capable[1].

Un grand métaphysicien, un génie supérieur, un homme doué d'une conviction robuste dans ses propres théories est cependant né en Hollande, où il a toujours vécu. Mais il n'appartenait point à la race indigène : il était de la race sémitique dont on connaît le goût pour la contemplation et les recherches transcendantes. Le climat, le sol, les habitudes et les mœurs du peuple qui l'environnait, agirent néanmoins sur lui : ses doctrines, comme son intelligence, furent une combinaison d'éléments primordiaux et d'éléments fournis par la nature extérieure. Sa famille, qui résidait à Amsterdam, avait déjà subi elle-même les influences locales. L'Orient et la Néerlande se rencontrèrent et s'unirent donc au fond de sa pensée; elle a d'intimes rapports avec l'Inde et le système des émanations, d'une part; de l'autre, avec les Pays-Bas et les peuples qu'ils nourrissent. Il est curieux d'étudier dans ses ouvrages cette double

[1] *Vie d'Érasme*, — où l'on trouve l'examen impartial de ses sentiments en matière de religion, par M. De Burigni.

affinité : la dernière nous occupera seule. Le lecteur a deviné que nous parlons du juif portugais Benoît Spinosa. Ses écrits ont eu récemment l'honneur d'une traduction française[1] : chacun peut donc maintenant les apprécier. L'interprète explique d'ailleurs d'une manière fort habile ce système illustre et peu connu, sans se ranger parmi ses prosélytes. Quelque pénible émotion que fasse naître la lecture d'aussi violentes hypothèses, on ne saurait nier qu'elles trahissent une grande force d'esprit. N'admire-t-on point jusque dans les tempêtes, dans les volcans, dans les animaux farouches, la puissance du Dieu créateur?

Le célèbre panthéiste a exagéré intellectuellement les propensions des Néerlandais, comme Rubens, leurs caractères physiques. Même audace, même verve, même persistance et même accord. L'artiste, épris de la nature, invente des hommes surnaturels; le philosophe, dominé par un sentiment analogue, dédaigne toutes les suggestions de l'expérience, de la conscience, et élève une doctrine qui a pour base le rationalisme le plus pur, le plus homogène, le plus despotique dont l'histoire de l'esprit humain fasse mention.

Il est très remarquable, d'abord, que son ouvrage fondamental, celui où il expose ses principes, ait

[1] Œuvres de Spinosa, traduites par Émile Saisset, professeur de philosophie au collége royal de Henri IV, avec une introduction du traducteur. Paris, 1842.

été seul écrit en hollandais : il le traduisit en latin, quand il voulut le publier. La prudence lui conseilla de ne pas troubler son repos, et l'*Éthique* ne vit le jour qu'après sa mort. Solennellement excommunié par le grand rabbin d'Amsterdam, il s'était servi du portugais pour se défendre; il avait employé directement la vieille langue romaine dans ses autres livres. Ne semble-t-il pas que, travaillant sous l'inspiration des mobiles de la vie hollandaise, un lien caché l'attirait vers l'idiome du pays? La forme nationale venait d'elle-même exprimer un fond qui lui était sympathique.

Spinosa, comme tout le monde le sait, ne fut-ce que par ouï-dire, absorbe Dieu dans la nature et la nature en Dieu. L'éternel est simultanément cause et effet, ou plutôt il existe, et la multitude innombrable des êtres ne sont que des modes de sa propre existence. Il embrasse, il contient la nature *naturante* et la nature *naturée,* la nature créatrice et la nature produite. Il n'y a pas d'autre substance que la sienne : les corps, les âmes sont des révélations finies de son infinité. L'étendue sans limites fait donc partie de ses attributs : on ne peut rien concevoir en dehors de lui.

Tout ce qui existe doit exister; car, toutes les choses n'étant que des manisfestations de Dieu, il faut qu'elles soient. Dieu une fois donné, ses attributs découlent de son essence; « les déterminations de ses attributs, les âmes et les corps,

l'ordre, la nature, les progrès de leur développement sont également donnés. Dans ce monde géométrique, il n'y a pas de place pour le hasard. il n'y en a pas pour le caprice, il n'y en a pas pour la liberté. Au sommet, au milieu, à l'extrémité, règne une nécessité inflexible et irrévocable.

« S'il n'y a point de liberté ni de hasard, il n'y a point de mal. Tout est bien, car tout est ce qu'il doit être. Tout est ordonné, car toute chose a la place qu'elle doit avoir. La perfection de chaque objet est dans la nécessité relative de son être, et la perfection de Dieu est dans l'absolue nécessité qui lui fait produire nécessairement toutes choses [1]. »

Spinosa, l'honnête, le laborieux et frugal Spinosa, entraîné par son système, nie complètement le libre arbitre et la moralité. Sans doute, les hommes sont plus ou moins parfaits, sont des révélations, des formes plus ou moins brillantes de l'éternelle substance; mais leurs actes n'ont aucune valeur distincte; leur organisation les porte fatalement à les accomplir et ils n'en répondent pas. On doit exterminer les malfaiteurs, non point parce qu'ils sont vicieux, mais parce qu'ils sont nuisibles [2].

[1] Émile Saisset, *Introduction*.

[2] « Celui à qui la morsure d'un chien donne la rage est assurément excusable, et cependant on a le droit de l'étouffer. De même, l'homme qui ne peut gouverner ses passions ni les

L'âme humaine est un automate spirituel[1]. Trois ressorts la meuvent : le désir, la joie et la tristesse ; elle ne se possède donc pas, elle appartient à la nature ; elle ne fait pas sa destinée, elle la subit.

Le philosophe va plus loin encore : il ne veut admettre l'idéal ni dans le suprême artiste, ni dans l'homme. Dieu, selon lui, ne se propose aucun but. Les causes finales sont une chimère inventée par notre faiblesse. Nous croyons que l'Éternel, aussi bien que nous, agit avec des intentions, mais c'est une double erreur. Il agit parce qu'il ne peut se dispenser d'agir, non plus que d'exister ; il se développe nécessairement et obscurément. Il vit pour vivre ; il ne cherche jamais à atteindre un résultat. Les idées du bien et du mal, du beau et du laid sont des rêves de notre intelligence : elles ne se rapportent pas à la nature des choses, elles n'expriment rien de positif et d'absolu. « Un objet se laisse-t-il imaginer avec aisance, nous l'appelons beau, harmonieux, bien ordonné ; avons-nous de la peine à nous le représenter, il nous parait laid, discordant, plein de désordre[2]. Un homme naît

contenir par la crainte des lois, quoiqu'excusable à cause de l'infirmité de sa nature, ne peut cependant jouir de la paix de l'âme, ni de la connaissance et de l'amour de Dieu, et il est nécessaire qu'il périsse. »

Lettre de Spinosa *à Oldenburg*, tom. II, pag. 350.

[1] *De la réforme de l'entendement,* tom. II, pag. 306.

[2] *Éthique,* appendice de la première partie.

aveugle : voilà un monstre pour nous[1]. Nous disons que la nature a manqué son ouvrage. Comme si cet être éternel et infini que nous appelons Dieu ou nature n'agissait pas comme il existe, avec une égale nécessité[2]. »

Qui ne reconnaît dans cette doctrine l'hyperbole du réalisme flamand constaté par nous? L'apothéose de la nature en dehors de l'homme et en lui-même, n'est-ce point là le dernier excès de l'empirisme? La justification des instincts aveugles, n'est-ce pas la conséquence normale d'une trop grande activité extérieure, d'un trop grand respect du monde sensible? La négation de l'idéal, n'est-elle point fille d'un amour exagéré de l'observation? Analysez bien ce système, vous y trouverez la théorie de la peinture néerlandaise comme elle s'offre à nous, avec ses terrestres penchants, son culte du positif, ses moyens, ses intentions et ses formes vulgaires. Il y a une sorte de panthéisme, au point de vue esthétique, dans les toiles si nombreuses, si opulentes des artistes belges et hollandais. C'est la nature seule qui les inspire, dans le calme profond ou l'harmonieuse vigueur de l'unité. Point de trace qui révèle la lutte de deux principes, l'angoisse d'un combat intérieur, la divine et amère souffrance d'une aspiration toujours trompée, toujours

[1] *Lettre à Guillaume de Blyenberg*, tom. II, pag. 376.
[2] Saisset, *Introduction*.

renaissante. Le peintre s'identifie avec les objets, le monde s'empare de son âme; ils vivent d'une seule et même existence, où l'esprit et la matière sont confondus. Ce mélange, cet accord ont leur charme poétique. Il y a telle production devant laquelle on s'arrête plein d'un mystérieux sentiment, pareil à celui qu'on éprouve au fond des bois, quand le soleil y prolonge ses derniers rayons, que le feuillage dort immobile dans l'air parfumé, que le silence établit peu à peu son nocturne règne et que la paix de l'univers semble exprimer l'éternel repos, la force tranquille du souverain ordonnateur. Que de songes, que d'errantes pensées font naître les toiles d'Adrien Van der Neer? Il aime surtout les clairs de lune et les reproduit avec une habileté magique. Une rivière tortueuse et lente coule au milieu du tableau; des touffes de joncs en hérissent les bords : quelques masures se dressent un peu plus loin et derrière les cabanes on entrevoit la cime dentelée des forêts. L'astre mélancolique argente la surface de l'onde : une traînée brillante la divise, une lumière pâle se reflète jusque dans les moindres criques, tantôt les lustrant d'un léger glacis, tantôt les encadrant d'une ligne blanche. Les nuages qui ceignent l'orbe radieux se moirent aussi de nuances différentes et une lueur indécise en tombe à travers les ténèbres. La reine des nuits est le centre et la divinité de ce monde obscur, dont toutes les formes disparaî-

traient sans elle. Le génie de Gœthe n'eut pas mieux inventé.

Le panthéisme n'a eu pourtant aucun succès dans la Néerlande. On n'y a point combattu, rejeté la doctrine de Spinosa ; elle a été accueillie par l'indifférence, elle est devenue la proie de l'oubli. C'est qu'elle y heurtait les principes les plus énergiques de l'organisation humaine : le sentiment religieux, très vif chez ces peuples ; le sentiment moral qui ne les distingue pas moins ; le sentiment de l'indépendance qui les a tant de fois précipités au milieu des batailles. Ils ne pouvaient admettre un Dieu sans entendement, une activité irresponsable, une âme sans libre arbitre. L'humiliant système du juif portugais ne rencontra donc pas un adepte : il périt sous le dédain, comme un excommunié dont on redoute l'approche, sous le froid d'un implacable hiver. La molle et docile Allemagne n'a pas été si cruelle à son égard ; elle a étudié, commenté les ouvrages du solitaire de La Haye. Lessing, Gœthe, Novalis, Schelling, Paulus, Murr, Dorow, Schleiermacher s'éprennent de sa parole : on le nomme le précurseur de la philosophie véritable. Mais l'exaltation germanique ne lui ouvrira point les Pays-Bas : la Hollande même lui reste fermée, quoiqu'elle ait fait un pas vers lui, en admettant la prédestination, le fatalisme absolu de Calvin. La population qui habite son territoire a moins de sang gaëlique

dans les veines que la race belge. La défense du libre arbitre est pourtant le sujet où Erasme avait déployé le plus de vigueur[1].

L'éloignement des Néerlandais pour les abstractions, leur intelligence concrète, a servi à la peinture. S'ils avaient gardé les penchants spéculatifs de l'Allemagne, ils se seraient perdus comme elle au soin des régions fantastiques, ils eussent recherché la fausse poésie des symboles. En se tenant près de la nature, ils sont demeurés vrais : le souffle créateur, la puissance vitale ne s'est point retirée de leurs compositions.

Mais, si elle a eu d'heureux effets, elle a eu des suites regrettables. Elle a privé les artistes de noblesse et d'élévation. Il est des sujets où ce défaut habituel devient choquant; il blesse, par exemple, le spectateur dans les toiles religieuses. L'esprit ne peut s'habituer à voir la mère du Christ sous la forme d'une lourde paysanne, St-Jean sous les traits d'un bouvier, Madeleine peinte comme une laitière, les docteurs comme des valets de charrue et les bienheureuses avec la grâce d'une marchande de poissons. Une foule d'hommes, qui eussent compris, estimé, admiré plus tard le génie spécial des artistes flamands, saisis tout d'abord d'une répugnance involontaire en face de pareilles images, ont condamné pour

[1] Dans l'ouvrage qui a pour titre : *De libero arbitrio.*

jamais un style dont ils n'avaient pu apprécier les mérites. C'était une injustice, qui avait sa source dans une délicatesse trop grande que l'on excuse et blâme à la fois. Même quand les types ne sont pas vulgaires, quand les formes du corps ne sont pas triviales, l'imagination n'est point satisfaite par les tableaux néerlandais. Ou l'expression y manque, ou ils n'expriment que des sentiments physiques ; la douleur matérielle, le plaisir, la colère, la haine, l'anxiété, la véhémence de la jeunesse, l'orgueil de la force. Plusieurs productions de Rubens que l'on voit dans les musées de Bruxelles et d'Anvers sont de hideuses boucheries ; les détails les plus révoltants y abondent, la chair entr'ouverte y palpite et fume. Le martyre de Saint-Liévin nous montre un homme auquel on vient d'arracher la langue : un bourreau a mis entre ses dents le couteau souillé dont il a fait usage pour commencer l'opération ; un autre tortionnaire offre cette langue à un chien avec la tenaille même qui l'a déracinée ; le confesseur a la bouche ouverte, des flots de sang inondent sa barbe et s'y coagulent. L'œil se détourne malgré lui de cette effroyable page. Les trois crucifiés d'Anvers n'inspirent pas une moindre horreur. Le sang ruissèle de toutes les plaies du Christ, de sa tête chargée d'épines, de ses mains, de son flanc, de ses pieds meurtris, et roule sur le bois du supplice, et en colore la base de sa

funèbre pourpre. Les paupières de la Vierge, de Madeleine, du disciple bien-aimé sont rouges, comme si elles avaient perdu leur épiderme. Les larrons se tordent dans les postures les plus violentes, les plus affreuses : en se débattant, le criminel sans remords a fini par dégager de la croix un de ses pieds : la tête énorme du clou qui le retenait a passé au travers et il l'agite tout rompu, tout déchiré, avec la frénésie d'une intolérable douleur. N'est-ce point vraiment franchir les bornes de la peinture et de l'art, que de traiter d'aussi épouvantables scènes? Le maître de Rubens, Otto Venius, et Martin De Vos, qui ont un goût tout différent, qui cherchent le beau et avaient puisé en Italie l'amour de l'idéal, pêchent à leur tour par le manque d'expression. L'un trace des figures blanches, douces et coquettes : il tombe dans l'afféterie, en cherchant la noblesse; l'autre se voue au clair obscur, à la fusion des teintes, au choix des couleurs, mais il dessine des têtes insignifiantes, des personnages dont l'âme paraît endormie d'un éternel sommeil.

L'élévation ne fait pas seule défaut chez les peintres néerlandais; ils brillent très peu sous le rapport de la délicatesse. On nous priera d'établir une distinction entre ces deux qualités; la voici : la première est le chemin du sublime, l'artiste lui doit ses triomphes les plus éclatants; la seconde ne mène pas vers un but si glorieux, elle possède

une moindre valeur, mais l'usage en est perpétuel; car elle constitue le goût moral et physique. La nature ne l'a point prodiguée aux coloristes des Pays-Bas; je ne sais de quels mots me servir pour exprimer les objets qu'ils ont peints : l'idiome de Panurge me serait fort utile. Une petite anecdote va faire juger de mon inquiétude. La princesse douairière de Solms, ayant la plus vive estime pour le fameux Paul Potter, lui commanda un grand tableau qu'elle voulait placer dans son appartement. Flatté de son admiration, l'artiste résolut de s'en montrer digne et il appela toutes ses forces à son aide. Elles ne le trahirent point, il exécuta un morceau magnifique, un de ses chefs-d'œuvre. Mais quelqu'un l'étant allé voir, dit à la princesse : « Vous ne pourrez mettre cette toile sur votre cheminée, comme vous en aviez l'intention; elle représente un objet fort sale, qui ne doit pas attirer vos regards. » En effet, le jeune Potter, avec un sentiment exquis, avait jeté au milieu de sa composition une vache indécente; la queue roide, les jambes écartées, elle y formait une chute d'eau très copieuse. La dame laissa l'ouvrage dans l'atelier du peintre [1].

Tout le monde connaît les estampes de Rembrandt, où l'on voit un homme et une femme accroupie, remplissant la même fonction. Il n'existe

[1] Houbraken, 2e vol., pag. 126.

peut-être aucune ripaille de Téniers que ne signale un individu occupé d'une manière identique. Une fontaine de Bruxelles porte un nom qui exprime comment l'onde s'en échappe. Autrefois on plaçait sur les tables des *manneken* de cette espèce répandant du vin ou des liqueurs embaumées[1]. « Nulle part, dit M. Michelet, l'inconvenance n'est plus frappante que dans la première miniature du magnifique Quinte-Curce manuscrit de la bibliothèque royale. Le traducteur portugais fait la dédicace du livre à Charles-le-Téméraire; on voit au loin la mère du duc, portugaise aussi et protectrice du traducteur; mais la présence de cette princesse n'a pas empêché l'artiste de représenter au premier plan une fontaine dont le *Manneken*... est un singe d'or; au-dessous, un fol lappe et boit[2]. » Jordaens peint, dans presque tous ses tableaux comiques, un enfant auquel une personne intrépide rend le service que Gargantua se rendait si bien à lui-même et de tant de façons diverses. Jean Steen pose sur les tables de ses malades un instrument hydraulique abhorré par M. de Pourceaugnac et nous montre, au second plan, une jeune fille allitée que menace le remède. Je n'ai pas besoin de rappeler les postures obscènes, les vomis-

[1] Olivier de la Marche; voyez sa description d'une fête à la cour de Bourgogne, sous Philippe-le-Bon.

[2] *Histoire de France*, tom. V, pag. 366.

sements des kermesses de Rubens et autres anversois. Il existe ès gallerie de Bruxelles une imaige qui se peut dire mirificque et de nature non commune. Elle eut pour aucteur l'inclyte Van Thulden. Ung truand y vient d'embrenner ses chausses : l'espouse de ce hord ivrogne les luy a rabattues sur les talons et faict veoir sa croupe teincte, diaprée de matière fécale. Adoncq, elle a prins une poignée de paille et en absterge le beuveur immunde. Pareillement, sçait ung chacun que l'adextre Patenier décoroyt ses ouvrages d'ung petit homme fiantant, lequel à iceluy servoyt de marque et désignation. Mais trêve pour l'heure à ces horrificques propos. Les sujets peints par Torrentius, avec un talent hors de ligne, étaient si abominablement licencieux que les États de Hollande firent rechercher ses toiles, après sa mort; toutes celles que l'on put découvrir furent brûlées en place publique[1].

Les biographies des peintres néerlandais présentent un spectacle analogue. On y voit continuellement des scènes de débauche. Ils aimaient par trop à humer le piot, à vivre en soulas et liesse. Un grand nombre d'entr'eux ne sortaient de la fumée des tavernes que pour gagner un peu d'argent qu'ils revenaient aussitôt dépenser. Plusieurs sont morts

[1] Houbraken, — Campo Weyerman, — Schrevelius, *Histoire de Harlem.*

dans un état d'ivresse; d'autres ont rendu l'âme sur un lit d'hospice. Ceux même qui cultivaient le genre sérieux ne respectèrent point tous leur propre talent. Mabuse se livrait à des orgies effrénées; Lairesse, que l'on surnommait le Poussin de la Belgique, buvait et perdait la raison, comme le dernier des manants. Quelques-uns, ne s'arrêtant pas là, bravèrent les règles de l'honneur et de la probité. Deux hollandais, Campo Weyerman et ce Torrentius, dont nous parlions tout-à-l'heure, furent de véritables coquins. Le premier mena une existence de filou; la justice le poursuivit; condamné à une détention perpétuelle, il termina effectivement ses jours dans un cachot. Le second, ayant troublé la ville d'Amsterdam par ses affreuses doctrines, fut arrêté, subit la question et les magistrats rendirent contre lui une sentence qui portait vingt années d'emprisonnement. Bien des fois le lecteur sera, comme nous, attristé de voir tant de bassesse jointe à de si grands mérites. La lumière du génie devrait-elle couronner de pareils fronts et l'honnête homme n'éprouve-t-il pas une cruelle douleur, en assistant au hideux hymen du talent et de la perversité? L'influence du christianisme, ses lois mieux comprises, plus strictement suivies, les progrès de l'intelligence et de la dignité humaine ont soustrait à ces mœurs brutales, non-seulement la classe des artistes, dans les Pays-Bas, mais presque toute la population. Aujour-

d'hui on les retrouverait plutôt en Angleterre, en France, en Italie que chez les Néerlandais. Ce que la Belgique et la Hollande inspirent maintenant, ce n'est pas l'ardeur de la débauche; le rigorisme et la médisance y ont fait succéder des habitudes monotones, qui ne laissent pas de conduire à l'ennui.

Avec plus de délicatesse, les peintres des Pays-Bas auraient dessiné des tableaux de genre, qui eussent flatté les âmes poétiques. La vie journalière a sa distinction et sa grâce. Mainte scène d'intérieur pouvait offrir un attrait romanesque. Dans ces chambres si élégantes, où pénètre une si douce lumière, où les tapis moëlleux, les brillants rideaux entretiennent une paix si profonde, où l'on découvre par les fenêtres de si charmants, de si tranquilles paysages, oui, dans ces retraites de bonheur, de liberté, de solitude, quels groupes amoureux l'on pouvait placer, comme dans un paradis de création humaine! Quelle magie eût prêté à leurs ravissements la pompe familière de ce petit monde silencieux! Que leurs regards, leur attitude, leurs gestes, leur beauté, eussent paru éloquents, au sein d'un tel asyle! Et si le peintre avait mieux aimé y introduire quelque rêveur, quelque philosophe en méditation, une autre espèce de charme ne nous aurait-il point captivés? Les sites radieux ou mélancoliques des tableaux flamands inspirent les mêmes regrets. Soyons

justes néanmoins : sans doute, les artistes de la Néerlande n'ont pas toujours employé toutes les ressources que peut fournir leur manière ; la valeur de la conception n'a pas toujours égalé le mérite de l'exécution ; mais Van Eyck, Hemling, Rembrandt, Berghem, Ruisdaël, Metzu, Hobbema nous offrent quelques morceaux achevés, où il ne manque plus rien, où l'on ne voudrait changer ni une ligne, ni une teinte et devant lesquels on est frappé d'admiration. Auraient-ils pu d'ailleurs aborder souvent ce genre particulier d'idéal, sans sortir peu à peu du domaine empirique ? Chaque style doit obéir aux lois de sa nature et, nulle chose n'étant complète ici-bas, ses défauts le caractérisent aussi bien, lui sont aussi indispensables que ses attributs les plus glorieux. Voilà ce qu'un historien de la peinture ne doit pas oublier.

Peut-être, au surplus, est-ce par une bonté de la providence que le sentiment de l'idéal n'agite point cette nation. Il l'aurait plongée dans une indicible angoisse, dans une perpétuelle douleur. Sur une terre humide que les flots lui disputent, sous un ciel triste et nuageux, près d'une mer froide qui lui envoie la pluie du couchant, du sud-ouest et du nord-ouest, au milieu d'uniformes campagnes où les vents se déchaînent sans obstacle, où l'œil n'aperçoit que des lignes roides, des pâturages immenses, des troupeaux et du brouillard, elle

serait devenue, malgré tous ses efforts, la proie d'un incurable et mortel ennui. Supposez-la tourmentée de vagues aspirations, cherchant de l'œil des objets qui répondent aux désirs de son cœur, et n'apercevant que le terne horizon, que les dunes blafardes, que l'éternelle prairie; elle écoute maintenant les bruits du dehors : mais quelles rumeurs frappent son oreille? Le mugissement éloigné des bestiaux, le râle de la vague sur les côtes, le murmure de la bise, le sourd clapotement de l'averse qui ruisselle le long des toits, inonde au loin les polders et fouette avec rage l'eau stagnante des marais. N'y a-t-il point de quoi tomber dans une léthargie de plusieurs siècles? Mais la nature prévoit tout : elle a, en conséquence, donné à cette race laborieuse un sentiment de la réalité si profond que ni ses vœux, ni ses songes, ni ses caprices, ni ses inventions, ni son amour, ni ses dégoûts ne s'élancent au-delà : l'infini est à jamais clos pour elle : la terre est son empire, sa demeure, son rêve et sa patrie. Les poètes de la Hollande, plus littéraire, plus faite aux abstractions que la Belgique, célèbrent uniquement les plaisirs du foyer, les joies et les chagrins de la vie commune, les satisfactions du bien-être, et riment des sentences, des avis, des pensées morales. Le Néerlandais, ne convoitant pas un bonheur chimérique, ne veut que passer agréablement ses jours. Le fond de son caractère est la gaîté. La voix même du

temps, cette voix solennelle qui mesure la durée de l'homme, il l'a convertie en musique de fête. Le carillon n'attriste point les banquets; il jette au milieu des rires, des propos, sa mélodie aérienne. Et, pendant que la cloche, sous des cieux moins rudes, annonce les heures par un tintement sépulcral, elle charme ici les oreilles qui l'entendent, elle porte à l'aménité, aux douces réflexions. Que la nuit vienne, que le froid augmente, que la tempête mugisse dans les airs, elle n'entonne pas moins son chant consolateur. Il brave la tourmente et l'obscurité; on dirait qu'un bon génie, veillant au sein des ténèbres, module de loin en loin ces accords pour rassurer la population inquiète.

L'art des Pays-Bas doit à sa réalité un précieux avantage. Il retrace d'une manière complète la vie de la nation. Il peint tous les objets qui l'environnent, le ciel, l'eau, la terre, les plaines et les collines, les bois et les fleurs, la lumière du soleil et la clarté de la lune; il représente l'extérieur et l'intérieur, la décoration et l'ameublement des logis, les figures, les costumes, les modes variées, les habitudes, les réjouissances, les défauts, les qualités du peuple, les ustensiles, le linge, les armes, les denrées, les mets, les joyaux; il copie les rues, les ponts, les promenades, les grands monuments; il rappelle les croyances religieuses et les superstitions. Il est

l'image la plus parfaite qu'une race ait encore laissée d'elle-même. Si elle périssait demain, on la retrouverait tout entière dans les produits de son habileté. Elle possède là une splendide existence que les âges ne pourraient détruire, si les œuvres du pinceau étaient immortelles comme les œuvres littéraires.

CHAPITRE IV.

Influence des idées sur la peinture en Belgique et en Hollande.

Les trois principes, dont nous avons analysé le pouvoir, forment par leur union une catégorie que nous nommerons celle des causes invariables. Elles demeurent effectivement toujours les mêmes, à peu de chose près. La coupe des bois, le dessèchement des eaux stagnantes, l'exploitation de la terre diminuent bien la rigueur du climat, dans les pays septentrionaux, mais cette amélioration a d'étroites limites et, une fois conquise, la température ne change plus. Ces travaux modifient également jusqu'à un certain point l'aspect du sol, mais ici encore l'action de l'homme trouve promptement des bornes. La figure générale d'une contrée, sa situation sur le globe ne dépendent pas

de ses habitants. Ils n'aplanissent pas les montagnés, ils n'exhaussent point les plaines; ils ne sauraient changer le cours des rivières, ou ne le changent que partiellement; ils ne peuvent ni fertiliser les rocs, ni éloigner la mer de ses grèves, ni l'appeler dans des régions qu'elle ne baignait pas. Il est indubitable que les races se perfectionnent de deux manières, par les mélanges et par la transformation de leurs tendances primitives. Les mélanges les complètent en leur apportant des qualités nouvelles. Ils opposent aux défauts des vertus, modèrent les excès, animent les facultés languissantes. Trois races se sont unies pour former la race française telle que nous la voyons, et cette multiplicité d'éléments tourne à son avantage. Les Gaëls se font remarquer par leur habitude de se réunir en petites agglomérations, dont la famille constitue la base, et par leur attachement opiniâtre à leurs principes, à leurs coutumes, à leurs superstitions. Lorsque César envahit la Gaule, elle était couverte d'une foule de tribus. Les clans écossais ont subsisté jusqu'à nos jours et les Bretons actuels montrent encore la même absence de sympathie, le même désir de solitude. L'obstination routinière des Gallois, des Highlanders et des Armoricains est un fait universellement connu. Cette double propension a causé la perte de toute la race. Malgré sa puissance intellectuelle et sa vigueur physique, elle a été sans cesse battue,

refoulée, conquise et éclaircie par les races voisines. Les Germains l'ont chassée du Nord, les Romains l'ont vaincue dans les Gaules cisalpine et transalpine, les Saxons et les Normands l'ont décimée en Angleterre, les Basques, les Goths, les Arabes l'ont presque anéantie en Espagne. Ces défaites, ces malheurs étaient inévitables. Comme elle ne sut jamais s'organiser, former un tout compacte, elle ne put tenir devant les populations unitaires qui l'attaquaient avec des armées nombreuses, où régnaient un esprit d'ensemble et un accord naturel. Sa haine des innovations ne la prédestinait pas moins à l'assujettissement. Les peuples limitrophes accroissaient leurs ressources, perfectionnaient leurs armes, leur stratégie, leur administration, leur commerce et leurs établissements industriels. Les Celtes demeuraient au même point et il fallait qu'ils succombassent. L'invasion romaine et l'invasion germanique leur furent donc d'une extrême utilité. Sous les Romains, les Gaulois se trouvèrent réunis, s'habituèrent aux formes gouvernementales et comprirent la nécessité de se grouper autour d'un centre. Leur mélange avec la race italienne, race éminemment organisatrice, épanchait dans leur sang le besoin de l'ordre. La docilité allemande concourait au même but; les guerriers du Nord donnaient l'exemple de la vénération pour leurs chefs et communiquaient cette tendance à leurs tributaires. Ils leur

inoculaient également une portion de leur souplesse intellectuelle, de leur large sympathie morale. Voilà comment s'élaborait la nation française et, lorsqu'on l'examine, on retrouve en elle tous les éléments qui la constituent. L'amour de l'indépendance et l'amour de l'ordre, la soif des distinctions et le désir de l'uniformité, l'esprit de routine et l'engouement pour les choses nouvelles trahissent ses différentes origines. Elle nous présente donc l'exemple d'une race améliorée par sa fusion avec d'autres races.

Les effets des propensions natives sont encore susceptibles de varier. On connaît la célèbre échelle des vertus et des vices qu'Aristote nous a transmise. Chaque mérite y est placé entre deux défauts : le courage entre la témérité et la peur, l'économie entre l'avarice et la prodigalité, la fermeté entre l'obstination et la faiblesse, la piété entre la superstition et l'irréligion. D'où il ressort qu'une même tendance produit une vertu par sa juste mesure et deux imperfections contraires, l'un par son manque de vigueur, l'autre par son excès de force. Eh bien, la civilisation métamorphose en qualités les mauvais penchants; elle les adoucit et les contrebalance, de telle manière que, sans éprouver de mutations spécifiques, sans changer aucunement de nature, certaines races se trouvent posséder des qualités réelles au lieu des vices qui les stigmatisaient précédemment.

Un habile historien voit dans l'ardeur commerciale une transformation de l'esprit de conquête; l'un et l'autre ont pour base l'envie d'acquérir; seulement, aux époques guerrières, on s'enrichit avec la lance, aux époques plus intelligentes, on cultive le négoce. Cette direction nouvelle que prend une passion fougueuse me semble constituer un progrès immense : de nuisible et de menaçante, elle devient féconde et utile. Une aveugle audace peut de même enfanter une sage hardiesse; l'obstination, la persévérance; les haines locales, l'émulation; le goût des aventures, le génie des entreprises maritimes. La race conserve intégralement ses attributs, mais les résultats n'en sont point les mêmes.

De quelle manière, toutefois, ces changements s'accomplissent-ils? Ce n'est point par une force intrinsèque inhérente aux objets sur lesquels ils portent; la cause qui les produit a son siége ailleurs. C'est la *civilisation;* elle seule abat les forêts, déssèche les marécages, laboure le sol, trace des routes et creuse des ports. Sous l'influence unique des mobiles que nous avons étudiés, le sauvage croupit dans sa faiblesse première, dans son dénuement originel. Et si deux peuplades barbares viennent à s'unir, les conséquences ne peuvent en être bien importantes. Il faut que l'homme ait acquis un certain développement moral pour que ces entreprises s'effectuent, pour

que ces mélanges déterminent de graves résultats. Leur sphère d'action est en outre assez bornée : les métamorphoses sont peu nombreuses et opèrent toujours identiquement, lorsqu'elles se trouvent accomplies. Leur mobilité lente, partielle, ayant son origine au dehors de leur propre nature, n'explique donc point le mouvement de l'histoire, les formes successives que prend la destinée des peuples. Si nulle autre cause ne dirigeait leur sort, ils demeureraient dans une complète apathie, dans un éternel engourdissement, comme ces figures égyptiennes dont le sculpteur n'a point divisé, ni terminé les jambes ; ne possédant même pas les organes de la marche, une invincible torpeur les tiendrait à jamais captifs.

Les progrès de l'humanité, les événements qui l'agitent, ses phases diverses ont donc une autre source. Elle réside dans une seconde espèce de causes que nous nommerons les causes mobiles. Leur action change perpétuellement.

La première et la plus énergique de toutes, ce sont les idées. « Le fond de l'histoire, nous dit M. Jouffroy, appartient aux idées ; il en est l'effet logique et l'expression pure. Elles se traduisent fatalement dans les institutions politiques, religieuses, civiles, militaires et domestiques d'une nation, et ces institutions, à leur tour, déterminent fatalement toutes les grandes circonstances de son histoire, qui décident elles-mêmes de sa

destinée [1]. » Cinq classes de notions générales dominent et enfantent chaque civilisation : les idées que l'on se forme sur *l'utile* donnent naissance à l'industrie, au commerce, à la mécanique, à l'économie politique, à toutes les sciences d'application; de la manière dont on conçoit *le juste* dérivent la société civile, la législation et l'État; les idées sur *le beau* engendrent l'art; l'idée de *Dieu* produit la religion et le culte; l'idée du *vrai* ou de l'être pris en soi, la philosophie et toutes les sciences spéculatives [2]. Au moyen de ces principes, l'homme secoue la tutelle de l'immuable nature; ils l'arment d'une force qui lui permet d'agir à son tour sur elle, de modifier sa propre vie et de créer des œuvres indépendantes. Or la conformation de l'esprit le pousse toujours en avant; la pensée étant sa manière de vivre, le repos et la mort seraient pour lui une seule et même chose. Dès qu'il prend sa course, d'une autre part, tout s'agite avec lui : chacun de ses mouvements ébranle le monde, chacune de ses découvertes entraîne la ruine des édifices bâtis selon les opinions précédentes et sème la terre de monuments nouveaux. Les progrès des idées industrielles et commerciales donnent au commerce et à l'industrie une puissance

[1] *Réflexions sur la philosophie de l'histoire.*

[2] Nous empruntons cette classification à M. Cousin, en la modifiant.

de plus en plus forte. Aucune marchandise ne s'améliore, si l'idée de ce perfectionnement n'a d'abord été conçue. A peine l'idée du juste varie-t-elle que les rapports des individus s'altèrent, que les États prennent une physionomie inconnue et adoptent des lois régénératrices. L'idée du beau ou l'idéal ne se transforme pas sans transformer aussitôt les arts. Différentes manières de concevoir Dieu ont produit, en dehors du christianisme, plusieurs dogmes, plusieurs morales, plusieurs cultes. Les théories nouvelles changent l'aspect de la science et il n'est pas rare qu'elles la bouleversent de fond en comble.

Nous dirons donc avec M. Jouffroy : « Le principe de la mobilité des choses humaines est dans la mobilité des idées de l'intelligence humaine. Tous les changements qui s'opèrent dans la condition de l'homme, toutes les transformations qu'elle a subies, dérivent de l'intelligence et en sont l'effet ; l'histoire de ces changements n'est, en dernière analyse, que l'histoire des idées qui se sont succédé dans l'intelligence humaine, ou, si l'on aime mieux, l'histoire du développement intellectuel de l'humanité. »

Or, ce colossal pouvoir de la pensée dont les variations engendrent l'incalculable série des faits, cette terrible et menaçante vertu exigeait que son action ne fût point abandonnée au hasard. Si la Providence s'occupe de l'homme, c'est ici que l'on

doit trouver l'empreinte de sa main paternelle. Ne point soumettre à des lois sûres et constantes le principe déterminant de notre sort eût été pour Dieu renier sa créature. Il lui avait donné l'être, il fallait qu'il réglât ses destins, ou qu'il la livrât comme un jouet et une victime au reste de la création. Puisque toutes les forces de la nature sont gouvernées par sa sagesse, l'homme, déshérité de cette protection bienveillante, serait le plus malheureux des orphelins. C'est alors qu'il pourrait examiner avec effroi le monde hostile qui l'environne. Seul objet des faveurs du Très-Haut, l'univers lui rappellerait toujours sa propre infortune; la splendeur lui en paraîtrait une dérision cruelle, la puissance un inquiétant présage de tyrannie et de douleur. Le globe serait vraiment un lieu de supplice, qui promènerait son désespoir à travers l'immensité. Du milieu de ses luttes, de ses angoisses, de ses tristesses, il éclipserait néanmoins par sa grandeur morale ce Dieu barbare, égoïste et injuste, qui l'aurait proscrit sans raison. Mais, comme cette hypothèse est un blasphème, nous ne pouvons l'admettre et nous devons croire qu'il a ordonné charitablement le sort de l'humanité.

Pour atteindre ce but, il a pris le moyen le plus direct et le plus sûr : il a identifié les lois de sa prévoyante sollicitude avec l'intelligence de l'homme, en sorte qu'il vécût par elles et qu'elles

vécussent en lui. C'est donc la nature même de la pensée, la manière dont elle conçoit les objets, qui préside à ses révolutions, détermine celles de l'histoire et gouverne le monde.

En effet, l'esprit humain obéit, dans sa marche, à des règles fatales et invariables. Il a un point de départ fixe et voyage sur une longue route tracée d'avance. Il aperçoit d'abord telle idée, puis telle autre, que remplace une troisième, bannie à son tour par une idée nouvelle. Cette progression normale puise son origine dans l'essence des choses non moins que dans celle de l'entendement. Quoi que l'on fasse, on va du simple au composé, des notions les plus étroites aux plus larges, des plus obscures aux plus claires, des plus fausses aux plus vraies. Les idées simples, étant les moins difficiles à concevoir, sont saisies les premières; les plus exclusives, supposant une moindre somme de connaissances, doivent frapper tout d'abord; les plus fausses, étant celles qui naissent de l'apparence des objets et du témoignage des sens livrés à eux-mêmes, doivent aussi précéder les autres. Dans la politique, pour offrir un exemple, on voit que les peuples débutent par l'idée monarchique, remplacée bientôt par l'idée aristocratique, supplantée elle-même par le principe démocratique. Le gouvernement d'un seul est en effet le plus rudimentaire, celui dont l'invention donne le moins de peine : on suit

la volonté du chef élu et tout est dit. Le gouvernement aristocratique offre déjà une plus grande complication : il suppose, il exige l'accord d'un certain nombre de volontés, une pondération de pouvoirs individuels. Le gouvernement démocratique se signale par une bien autre complexité : il réclame l'harmonie entre tous les citoyens dont se compose un État. Aussi voyons-nous les Grecs introniser d'abord la monarchie, se jeter ensuite dans les bras de l'aristocratie, et invoquer après la démocratie pure, qui ne triompha que pour périr, car elle ne sut point s'organiser. A Rome, même spectacle : des rois au commencement, puis une aristocratie, puis une démocratie pure, qui, ne se coordonnant point, périt également. Le système représentatif, mélange des trois pouvoirs, contient un plus grand nombre de ressorts que ces trois pouvoirs pris séparément et devait naître à une époque moins éloignée; aussi est-il une création moderne. Qu'on examine tous les produits de l'intelligence : on la verra sans cesse marcher du simple au composé, de l'exclusif au compréhensif.

On a dit, je le sais, qu'elle débutait par la synthèse et finissait par l'analyse. Mais cette théorie, contraire en apparence à la nôtre, a au fond le même sens. Oui, l'homme commence par une synthèse vague et trouble, c'est-à-dire par la confusion. N'ayant point encore pu apprécier les divers

éléments des choses, il n'établit d'abord qu'un petit nombre de grandes classes, ou, si l'on aime mieux, une classification très simple. Ses divisions embrassent une foule d'objets et peuvent sembler intérieurement fort compliquées. Ainsi, le mot de physique servait à dénommer, chez les anciens, la physique proprement dite, la chimie, la géologie, l'astronomie et l'histoire naturelle. Mais était-ce là une véritable synthèse et croit-on que leurs idées sur la nature fussent plus riches et plus vastes que les nôtres? Bien loin d'y voir de la complexité, j'y vois le dénuement de l'intelligence, qui, n'ayant pas distingué l'une de l'autre les parties intégrantes des objets, n'examine que leurs rapports, ne connaît point leurs différences et les amoncelle dans de ténébreuses catégories. Aussi peut-on exposer en quelques pages la physique, ou plutôt la cosmologie des Grecs, le système d'Épicure et celui des Stoïciens, par exemple, au lieu que chez nous cette science demande de nombreux volumes, signe évident de son opulence supérieure. Les synthèses de l'antiquité ne sont donc pas des synthèses réelles, mais une sorte de vue à distance, d'obscure aperception : l'étude n'y a pas encore introduit l'ordre et la lumière. La synthèse véritable est celle qui a pour principe l'analyse, la connaissance de tous les éléments, de tous les attributs des choses. Après s'être enquise du divers, s'être familiarisée avec le dissemblable,

elle classe ces matériaux et en forme une vivante unité à laquelle la nature sert de base. Si donc, dans ses divisions, l'intelligence passe du confus au simple, à mesure qu'elle les trace, la pensée se complique. Elles embrassaient jadis un grand nombre de choses peu ou point connues, mais un petit nombre d'idées ; actuellement elles renferment un grand nombre d'idées, même dans les catégories où n'entrent qu'un petit nombre de choses. L'extension diminue et la compréhension augmente. On avait d'abord des familles vagues ; on a maintenant des espèces et des genres précis. Avec les sous-genres et tous leurs détails, ils composent une masse surprenante de vues analytiques. Simplification des éléments, complication de l'ensemble, unité de plus en plus grande, voilà la marche de la pensée. Eh bien ! chose merveilleuse ! ces règles que l'humanité suit fatalement, irrésistiblement sont les préceptes mêmes que Descartes recommande aux individus pour obtenir la vérité d'une manière plus rapide et plus sûre[1] !

[1] Afin que le lecteur puisse juger de cette ressemblance, je transcris les maximes de Descartes ; il faut, selon lui :

« Diviser chacune des difficultés qu'on examine en autant de parcelles que l'on peut et qu'il est nécessaire pour les mieux résoudre.

» Conduire par ordre ses pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, à la connais-

L'humanité s'y conforme d'autant mieux, et c'est ici le second point, que les objets l'y contraignent. En effet, comme nous ne pénétrons pas d'abord dans l'intimité de leur essence, leurs qualités les plus évidentes, les plus immédiatement perceptibles nous frappent les premières; nous nous y arrêtons, nous nous y amusons, comme dirait Montaigne. De là naissent des idées simples, faciles et incomplètes. Une fois ces attributs observés, le regard se porte sur des attributs moins manifestes, dont le siège est plus secret et l'étude plus pénible. La connaissance en devient banale à son tour; l'esprit, aiguillonné par sa nature active qui ne lui permet point le repos, continue ses recherches et atteint des principes plus cachés, plus mystérieux encore. L'idée première d'un objet qui était assez pauvre, s'enrichit donc de tous les éléments nouveaux que l'intelligence y discerne, et finit par devenir très complexe. Mais elle devient en même temps plus juste, plus claire, plus profonde et plus adéquate.

Or, tandis que ces progrès se réalisent dans la

sance des plus composés, en supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement les uns les autres.

» Faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, qu'on soit assuré de ne rien omettre. »

Ne venons-nous pas de montrer que le genre humain observe précisément cette méthode?

pensée, l'homme à son tour devient plus sage, plus puissant et plus heureux. L'astre qui brille sur sa tête, qui éclaire sa route, l'embellit et la fertilise. Il se comprend mieux lui-même, car il est un des objets de son étude; il comprend mieux sa destination, car la connaissance de l'âme et de l'univers la lui explique; il exerce plus d'empire sur la nature, car il a pénétré ses secrets et fait usage de ses propres forces pour la dompter; il organise mieux le monde social, car il a des notions plus justes sur les rapports des individus; en un mot, il se conforme mieux à l'essence des choses et à l'essence de l'entendement, ce qui est la source de la force, de la sagesse et du bonheur.

Mais la Providence n'a pas cru qu'il suffisait de régler le développement général de l'esprit humain; elle l'a encore divisé en un certain nombre de phases périodiques et nécessaires. Les plus vastes de ces phases, les plus importantes sont les civilisations : elles offrent le spectacle d'un large ensemble de théories et de faits harmonieusement coordonnés. Ces systèmes et ces faits se groupent selon des lois constantes. Le passage d'une forme à l'autre est aussi prévu, discipliné. La première, en se décomposant, suit d'immuables principes; la seconde, en se constituant, suit des principes non moins fixes. Lorsqu'elle est organisée, elle subit des métamorphoses comptées d'avance, métamor-

phoses principales pour elle, secondaires quant à l'histoire envisagée dans tout son cours. Ces transformations elles-mêmes naissent régulièrement l'une de l'autre, comme les civilisations. Elles se subdivisent à leur tour et enfantent de nouvelles périodes, méthodiquement disposées. La détermination de leurs lois est le travail le plus considérable et le plus utile que puisse aborder la philosophie de l'histoire, car de ces lois dépend le sort terrestre de l'homme; l'étude qui les saisit a d'ailleurs pour effet immédiat de ranimer la confiance dans le souverain arbitre.

De toutes les parties de l'histoire, cette œuvre fondamentale est cependant la moins avancée, la plus négligée. Perrault, Lessing, Herder, Condorcet, Mme De Staël, MM. Leroux, Cousin, Michelet, Jouffroy et d'autres encore ont observé la marche générale de l'humanité; ils ont résolu la question en faveur du progrès. Lorsqu'il a montré comment, depuis les époques les plus anciennes, Dieu préparait le triomphe du christianisme et comment toute l'histoire a concouru à ce triomphe, Bossuet a donné un exemple magnifique de ces vastes recherches. Mais on a encore très peu étudié les phases particulières d'un aussi long développement, les inéluctables retours des mêmes formes. Vico seul les a choisies pour but principal de ses veilles scientifiques; il a mis hors de doute que chaque civilisation débute par un âge

divin, auquel succède un âge héroïque, après lequel naît une période humaine. Le grand nombre de faits qu'absorbe, explique et illumine cette triple division lui donne une profonde importance. Une secte anéantie a parlé d'époques organiques et inorganiques. Il se peut qu'on ait essayé d'autres formules; nous ne les connaissons point et nous nous éloignerions de notre objet en les cherchant.

Ce ne serait pourtant une digression qu'en apparence. La vie se compose de trois termes, comme nous l'a enseigné Platon : l'être ou le vrai, le bien ou la perfection de l'être, le beau ou la manifestation du bien. La beauté est, par conséquent, le dernier terme et la plus haute expression de la vie. Elle nous offre un miroir magique où revêtent d'éblouissantes couleurs tous les phénomènes de l'existence. Rien ne se produit dans aucun ordre de faits, sans y peindre immédiatement son image. La nature, disons mieux, le suprême artisan des mondes l'emploie pour révéler sa grandeur. Formidable Océan qui voudrais inonder tes rivages, ciel bleu qui te déroules sur nos têtes comme une divine coupole, soleil impérial devant lequel tout pâlit, forêts embaumées qu'agite la moindre haleine, fleurs charmantes qui vous inclinez d'un air pensif, mélodies des oiseaux, soupirs des bois, murmure des fontaines, nuages mobiles et pompeux qui errez dans les

solitudes de l'infini, douces vapeurs qui argentez les champs, rayons mystérieux de la lune, premiers songes de l'amour, grâce enchanteresse de la femme, intime volupté de ses regards, musique sublime d'une voix chérie, bonheur des soins, des espérances maternelles, c'est par vous, c'est par cette profonde et enivrante poésie qu'il montre sa puissance et nous explique sa volonté. Ah! l'homme qui doute de lui ne contemple pas ses ouvrages! Il est sans doute prisonnier dans quelque humide forteresse, ou habite l'immonde cloaque des grandes villes. Là, au sein d'un factice univers, où toutes les productions naturelles ont changé de forme sous la main de l'ouvrier, où l'aspect du crime heureux, de la duplicité habile, de la sottise enorgueillie, vous abreuve de réflexions amères et vous fait désespérer de la souveraine justice, oui, au sein d'un pareil enfer de l'âme et du cœur, il oublie la création majestueuse et bienveillante du Très-Haut. Mais qu'il aille se reposer près d'un étang sauvage, entre des rocs déserts, sur le thym virginal des lieux inconnus, oh! alors la moindre plante calmera, persuadera, touchera son esprit navré. Le bourdonnement de l'insecte et l'harmonie des pins lui sembleront un langage consolateur. Qu'une de ses larmes tombe parmi les pleurs de la rosée, il se sentira paisible et guéri; les derniers rayons du jour éclaireront sur ses traits la mélancolie sereine des chagrins qui finissent.

Or, si la nature révèle ses plans au moyen de la beauté, l'art, cette beauté humaine, exprime à son tour et le monde extérieur et le monde de l'homme. Aucune révolution, aucune métamorphose n'a lieu ni dans la vie réelle, ni dans les idées, sans qu'une métamorphose analogue s'opère dans les œuvres plastiques, dans les œuvres littéraires. En cherchant quelles inévitables phases doit subir la pensée, nous ne ferions donc, après tout, que suivre les phases mêmes de l'art et de la poésie. La peinture de la Néerlande va nous en offrir un exemple : on y aperçoit, au premier coup d'œil, les trois âges du philosophe italien.

L'époque des vitraux, des manuscrits religieux, des fresques saintes, de Van Eyck et de Hemling forme évidemment une période sacerdotale. Les églises, les monastères, les châsses, les livres d'heures occupaient seuls le mérite. Les sujets étaient fournis, presque sans exception, par le christianisme et par son histoire. La Bible, l'Évangile, les martyrs, les pères de l'Église, les vierges, les bienheureux, les esprits célestes composaient le fond même qu'embellissaient les arts. Le génie descendait du firmament vers les peintres comme un noble envoyé; l'aigle mystique de St-Jean planait au-dessus de leur tête et les inspirait de son cri surnaturel. La piété est l'expression principale qu'ils cherchaient à donner aux visages. Cette ère importante finit avec le XVe siècle.

En quittant Bruges pour Anvers, la peinture prend une nouvelle forme : elle commence son âge héroïque ou chevaleresque. Ce n'est plus la douceur des traits, la chasteté des lignes, la grâce des sentiments affectueux, la noblesse d'une intelligente dévotion qu'elle recherche ; elle ambitionne le mouvement, l'ardeur, la force, l'éclat et même la violence ; tous les signes d'une activité fougueuse sont l'objet de sa prédilection : elle traite encore des scènes puisées dans le christianisme, parce que la religion ne perd point ses droits [1], mais elle les traite d'une manière peu chrétienne : l'élan spiritualiste, l'onction évangélique n'y règnent pas. Le goût de cette école l'entraîne vers l'aristocratie bien plutôt que vers le clergé ; Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Jordaens, Van Thulden, Seghers, Diepenbeke, Gonzales Coques vivent dans l'intimité de la noblesse. Leurs toiles rappellent souvent ces illustres fréquentations [2]. Plusieurs d'entr'eux mènent une

[1] L'époque héroïque n'exclut point la religion : elle met seulement l'aristocratie à la place de la théocratie ; les grands possèdent alors le pouvoir exercé jadis par les prêtres : c'est ce qu'on voit dans l'Iliade et dans l'Odyssée, qui représentent l'âge héroïque de la Grèce.

[2] M. le prince de Ligne, cet affectueux protecteur de la littérature et des arts, possède, entr'autres curiosités. dans son magnifique château de Belœil, un tableau de Van Dyck, où l'on admire une grande distinction aristocratique. Il représente Jacques I[er] d'Angleterre et son épouse,

existence princière ; ils ne décorent pas seulement les châteaux des seigneurs, ils en possèdent eux-mêmes; quelques-uns révèlent ces tendances jusque par leur physionomie et leur attitude : les traits, le port, le costume, le geste de Rubens et de Van Dyck ont une élégance chevaleresque ; tout se réunit donc pour caractériser selon les principes de Vico la deuxième époque de l'art flamand.

Les peintres hollandais forment le troisième âge et complètent le cycle. Dans cette école les sujets pieux, les actions, le mouvement et les figures héroïques sont abandonnés. La vie de famille, les types ordinaires, l'intérieur des maisons, les soins de chaque jour composent la seule matière qu'elle exploite. Elle a pour guides et pour patrons les génies du foyer domestique. C'est une période humaine, suivant le sens rigoureux du mot. Sa manière a la sagesse, la tranquillité, la patience, tous les mérites d'un style et d'un régime positifs. Elle aime la nature, la féconde et paisible nature, comme un vieillard désenchanté aime les promenades dans un riant jardin, ou la mélancolie du soir dans une fraîche campagne. Elle est aussi grave, aussi douce et harmonieuse que les rayons obliques d'un soleil d'automne.

Les remarques sur les deux phases sociales

se tenant par la main ; la grâce des poses, la beauté des visages, l'exécution fine et soignée en font un morceau remarquable.

d'organisme et de désordre s'appliquent pareillement à l'art et à la littérature. Ne les a-t-on point vus offrir une brillante unité, puis déchoir et se dissoudre? Quel est leur principe de notre temps? Victimes de l'anarchie religieuse et intellectuelle, ils flottent au hasard, poussés par les vents les plus contraires sur une onde brumeuse, où ils ne discernent point leur route.

La loi en vertu de laquelle les idées récentes, avant de produire elles-mêmes, détruisent d'abord l'ouvrage des notions antérieures, n'est-ce point sur les arts que s'exerce le plus durement et le plus immédiatement son empire? Une expédition iconoclaste ne signale-t-elle pas chaque progrès de l'humanité? Les Hébreux renversaient tous les monuments, toutes les statues des dieux païens; la religion chrétienne inspira l'envie d'anéantir les idoles, magnifiques erreurs des Scopas et des Praxitèles : la dévotion des catéchumènes fut plus impitoyable cent fois que l'ignorance des barbares. « Des villes entières détruisirent elles-mêmes les statues, rasèrent les temples qu'elles avaient jusqu'alors révérés [1]. » Les fanatiques Mahométans ne commirent pas moins de dévastations. Au XVI[e] siècle, Carlostadt, le luthérien, proscrivit les images; des sectaires farouches, que la voix du maître arrêta, mirent en pièces les chefs-

[1] Emeric David, *Histoire de la peinture au moyen âge.*

d'œuvre gothiques. Le rude et triste Calvin déchaîne de nouveau leur fureur ; ils se précipitent sur les merveilles de l'art et saccagent la Néerlande. La révolution de 1648, en Angleterre, se livre aux mêmes emportements. La France, dans son ardeur novatrice, ne respecte pas davantage, quand brille le soleil de 89, les prodiges de son architecture, de sa sculpture, de ses peintres verriers. Les premières victimes que sacrifie l'intelligence humaine, dès qu'elle se déplace, sont donc les nobles filles du talent.

Nous ne nous trompions point, comme on le voit, lorsque nous disions que rechercher les lois qui président au mouvement de l'histoire, ne serait point dévier, puisqu'elles dirigent aussi la marche de l'art et de la littérature. Cette tâche cependant nous conduirait trop loin : ce serait empiéter sur l'ouvrage que nous préparons et inonder l'ouvrage actuel d'un flux de théories abstraites. Nous nous bornerons, en conséquence, à étudier l'action particulière de la pensée dans le développement de la peinture néerlandaise.

La plus énergique influence à laquelle l'art soit soumis, comme toute œuvre humaine, est celle des doctrines religieuses. Le christianisme avec ses effets directs, avec ses effets détournés, constitue donc la source principale où l'on doit puiser l'explication de l'art moderne. Il a fait subir son pouvoir aux éléments divers de la peinture, les types et l'ex-

pression des visages, la figure des corps et les mouvements passionnés qu'on leur imprime, le caractère des formes, la nature des sujets et de la conception, la manière de composer, la manière de reproduire le monde physique et le genre de l'exécution.

Il a opéré dans les types naturels de la Flandre des altérations très remarquables. Les figures qui animent les toiles des Pays-Bas sont la suite d'un compromis entre l'intelligence et la réalité : on y voit les traits principaux de l'original, mais modifiés par les croyances. Les plus anciens tableaux, comme on devait s'y attendre, portent les traces les plus manifestes de leur domination. Van Eyck, Rogier van der Weyde et Rogier de Bruges, Hemling et Lucas de Leyde, Hugo van der Goes et Schoreel, dessinent des têtes qui surprennent tout d'abord, sans qu'on sache bien pourquoi. Si on en cherche la cause et se livre à un examen attentif, on observe bientôt que le peintre a donné aux fronts un développement énorme, disproportionné, tel enfin qu'il choque la vue dans un grand nombre d'ouvrages. Les tempes ont aussi une largeur discordante, et la racine des cheveux se trouve de cette façon rejetée sur le derrière du crâne. L'orbite de l'œil est plein et charnu, ce qui en fait ressortir le globe. L'occiput n'existe pas, pour ainsi dire; l'oreille occupe une des extrémités du profil. Les têtes ont

donc une apparence vraiment singulière. Mais les causes de cette étrangeté ne sont-elles point encore plus bizarres? Les caractères dont nous venons de parler sont justement ceux qui désignent, selon les phrénologues, la suprême activité de l'intelligence, la force des nobles penchants et la faiblesse des mauvaises passions. Toute la théorie de Gall y est appliquée avec la dernière exactitude. Le moyen-âge la connaissait-il[1] ou les peintres l'avaient-ils préconçue par une espèce de divination ténébreuse? Je ne puis résoudre cette énigme que l'on éclaircira probablement un jour, mais le

[1] Un manuscrit du 14e siècle, ayant pour titre : *Liber moralium, qui alio nomine dicitur secretorum, ab Aristotele editus*, ouvrage traduit en latin par maître Philippe de Tripoli, ferait croire que nos aïeux n'ignoraient pas les principes généraux de cette science incomplète. Il renferme un petit traité de physiognomonie dont je tire ce passage : « Cum itaque fuerit anima superans et dominans corpori et præponderans, et virtus flammea existens in corde non desinat, inter ipsam et virtutem animalem existentem in cerebro tunc sublimetur, augmentatur, declaratur intellectus secundum mensuram. » Un peu plus loin l'auteur raconte une histoire d'où il résulterait que les anciens mêmes en avaient quelques notions : le livre pourtant me paraît apocryphe, mais cette anecdote, dans laquelle un savant grec juge le caractère d'Hippocrate d'après son image, vient à l'appui de la phrase mentionnée tout à l'heure, et montre que la théorie de Gall n'est pas entièrement nouvelle. Peut-être cependant ne s'agit-il que des doctrines d'Aristote et de Lavater.

fait qui nous occupe est hors de doute, et a une importance d'autant plus grande qu'on le retrouve dans presque tous les anciens panneaux flamands et dans ceux de l'Allemagne, au XV[e] et au XVI[e] siècles. Israël de Meckenen, Martin Schœn, Wolgemuth, Albert Dürer, Lucas Cranach et leurs successeurs travaillent d'après ce modèle. Il existe dans la cathédrale de St-Bavon à Gand un tableau de Gérard Van der Meire, artiste dont on connaît peu d'ouvrages : on y observe sur le champ la conformation désignée par nous. Il semble que le spiritualisme chrétien ait immédiatement inventé la forme la plus sympathique à son génie.

Les productions de Rome et de la Grèce ont des caractères bien différents. Il n'est personne qui ne remarque dans les statues païennes l'exiguité du front, des tempes et en général de tout le sinciput, le développement peu ordinaire du crâne postérieur et la cavité très forte de l'œil. Les têtes sont souvent trop petites pour les corps : c'est le défaut opposé qui règne dans la statuaire gothique. Si les œuvres brugeoises nous offrent des cous très minces, les cous, chez les anciens, ont fréquemment une grosseur énorme; les personnages lui doivent une certaine ressemblance avec le taureau. Les nez droits, sans courbure et prolongeant la ligne du front, me paraissent encore un trait désagréable. On leur a fait une réputation immense et dénuée de justice, comme beaucoup

d'autres. J'y vois un reste des formes bestiales que les païens mêlaient à la forme humaine, ainsi que le prouvent les idoles de l'Égypte, les satyres, les faunes, les syrènes, les centaures de la Grèce. On n'en trouve réellement de semblables que dans les animaux, le cheval, l'âne, le chien, le porc et la plupart des mammifères. Ils communiquent aux visages une expression lourde et sotte. La ligne flexible du nez., l'intervalle qui le sépare du front distinguent spécialement l'homme : ils font donc partie intégrante de la beauté humaine, de la beauté supérieure; on ne doit pas mettre à la place des traits moins nobles et moins purs. Les artistes catholiques ne sont pas tombés dans cette faute, grâce à l'élévation de leur esprit et cette différence constitue un avantage pour eux.

Par une autre singularité, les vieux artistes flamands et germaniques donnent surtout aux femmes les attributs de la puissance intellectuelle. Pour s'en convaincre, il suffirait d'examiner la châsse et les tableaux de Hemling que possède l'hôpital St-Jean à Bruges, et les tryptiques du même auteur qui ornent l'Académie de la même ville. Notre sexe y est plus beau que le sexe aimable, parceque ses traits n'offrent pas les disproportions phrénologiques de celui-ci. Les têtes masculines sont les plus régulières et de beaucoup les plus harmonieuses; le St-Jean de l'*Apocalypse*, entr'autres figures, a une suavité charmante. Les

femmes n'y exercent un prestige réel que quand de longs cheveux tombent sur leurs épaules ; cette abondante parure voile les tempes et encadre le visage : les nobles difformités du crâne échappent aux regards. Mais elles ne sont vraiment que déguisées ; l'imagination de l'artiste les rêvait sous les ondes brillantes qui flottent alentour. Dès qu'il écarte les dernières, on les voit reparaître. Dans le fameux tableau de Gand, l'*Adoration de l'agneau mystique,* une troupe de saintes marche vers l'autel où il saigne pour les crimes du genre humain ; des tresses blondes enveloppent leur col ; elles sont pleines d'une grâce admirable et leurs traits ne laissent rien à désirer. Parmi ces vierges, il en est trois dont les cheveux sont rejetés derrière les oreilles ; on aperçoit toute la forme de leur tête : cette forme ressemble exactement à celle que nous avons décrite.

D'où vient une pareille transposition des qualités spéciales de l'un et de l'autre sexe ? Pourquoi l'intelligence se trouve-t-elle dévolue aux femmes et la beauté aux hommes ? Est-ce un résultat de l'Évangile qui a tiré les premières de la servitude, reconnu leurs droits, mis un terme au dédain que l'antiquité manifestait pour elles et accru leur importance morale, domestique et sociale ? Est-ce un effet éloigné de la vénération que leur témoignaient les Germains et les Gaulois ? Est-ce un hommage rendu par une nation positive à leur

génie pratique? Ces trois causes y ont simultanément contribué, selon toute apparence. Une autre cause leur est venue en aide. Il régnait dans la Néerlande, au XVe siècle, une mode étrange : les dames relevaient leurs cheveux et les cachaient entièrement sous une haute coiffure; il semble même qu'elles les rasaient en partie sur le devant de la tête ; elles logeaient ceux qui ornent les côtés dans des espèces de cornets dressés derrière les tempes. La compagne de Van Eyck se défigurait ainsi; un portrait d'elle que l'on voit à Bruges constate ce fait. Avec une habitude pareille, tout le sinciput se trouvait nu et dégarni : pour produire les types bizarres de l'ancienne école flamande, il n'y avait qu'à en exagérer le volume et à diminuer celui du crâne postérieur. Les vierges byzantines ayant, au contraire, la tête et le front voilés, ces sortes de modèles formaient une complète innovation.

Les traits s'en sont affaiblis, mais ont persisté depuis la première époque de l'art flamand : tous les tableaux des Pays-Bas les reproduisent. Le haut de la figure y atteste le développement spirituel amené par le christianisme. Comme dans la majorité des œuvres modernes, la tête est d'ailleurs la partie la plus soignée, la plus belle et la plus intéressante : chez les Grecs et les Romains, c'était le corps. Nul statuaire soumis à l'influence des doctrines polythéistes n'aurait, ainsi que

Canova, donné la préférence au visage, ne s'en serait occupé d'abord et ne lui eût consacré toute la force de son talent. L'autre caractère signalé par nous, l'avantage des hommes sous le rapport esthétique, s'est de même conservé. Les plus brillantes créations des peintres d'histoire, dans la Néerlande, sont des têtes masculines : on ne peut à cet égard établir aucun parallèle entre les deux sexes. Les figures des rois mages qui ornent le tableau de Seghers, à Notre-Dame de Bruges, sont d'une perfection irréprochable. Malines possède une Pêche miraculeuse, où le Sauveur a une beauté céleste ; Rubens, auquel on doit cette production, n'a jamais dessiné de femme aussi éclatante. Un grand nombre de ses toiles nous offrent des chevaliers, des princes, des magistrats, des vieillards splendides que l'on admire sans restriction. Van Dyck et toute l'école suggèrent les mêmes remarques : elles s'appliquent également aux Hollandais. Quiconque a étudié les œuvres néerlandaises en reconnaîtra la justesse et nous n'avons pas besoin de la prouver. Cette anomalie, qui étonne d'abord, est cependant une conséquence inévitable et rationnelle de l'empirisme des Pays-Bas. La beauté féminine a un caractère essentiellement idéal ; elle exige de la finesse, de la grâce, de l'harmonie, de la douceur, de la noblesse et une rêveuse sentimentalité. Elle se promène, comme une Ève sublime, dans le jardin enchanté de

l'imagination et flatte les désirs les plus secrets de l'âme. Elle est donc la forme chérie de l'art dogmatique. La mâle beauté de l'homme plaît davantage au réalisme. Elle demande surtout de l'énergie ; la vigueur des lignes, la puissance de la conformation, le luxe du coloris, une certaine régularité des traits et une dignité expressive la constituent. Le peintre en recueille tous les éléments au sein de l'univers positif.

Les corps, dans l'art moderne, sont aussi frappés du sceau chrétien. Le mépris que le dogme évangélique inspire pour la matière tournait au détriment de la partie la plus terrestre de l'homme. Pendant le moyen âge, on l'amoindrissait, on la réduisait avec une intrépidité naïve. Les personnages qui ornent les tympans, les niches et les voussoirs des cathédrales ont des formes grêles, des membres longs et minces, dont l'œil n'est pas satisfait. On les retrouve dans les manuscrits, dans les tableaux du quinzième siècle; ils ne disparaissent qu'à la fin du siècle suivant. Des postures étranges, difficiles, peu agréables, signalent encore la première phase de l'art néerlandais. Je les attribue à l'influence de la statuaire gothique. Sous le régime féodal, l'architecture dominait la sculpture et lui imposait ses lois. La dernière était contrainte de subir toutes les volontés de l'autre, d'endurer tous ses caprices Il lui fallait tordre les saints, les anges, les docteurs, les

rois et les prophètes pour les introduire dans les voussures; elle les amaigrissait pour les placer dans les niches; elle contournait d'autres images pour en former des guivres, pour en décorer des chapiteaux, des plinthes, des frises étroites. Ces nobles créatures, et le Rédempteur lui-même, n'étaient guère plus à l'aise, j'imagine, entre les compartiments des vitraux. Les poses forcées, pénibles, dont l'art avait pris l'habitude, se communiquèrent aux figures des manuscrits et aux tableaux des vieux peintres. Nous ne pensons pas que l'on puisse expliquer autrement ce goût insolite.

La pudeur chère au christianisme ne favorisait point la reproduction des nudités. Il n'a pas rendu service à la sculpture, sous ce rapport. Dans les édifices du moyen âge, toutes les statues sont drapées; Adam et Ève, les esprits infernaux, les damnés se montrent seuls sans vêtements. Il fallut le paganisme poétique de la renaissance pour que la peinture italienne retraçât le corps humain. Avant l'époque de Léon X, les personnages fictifs portaient un costume. Dans les premiers siècles du christianisme on habillait même Jésus et St-Pierre étendus sur la croix[1]. Raphaël n'a suivi une autre méthode qu'en exécutant des données mythologi-

[1] Deux gravures en fournissent la preuve dans l'*Histoire de l'art par les monuments*, de Seroux d'Agincourt.

ques : l'histoire de Psyché, par exemple, et les trois Grâces. Dans les Pays-Bas, l'étude des anciens n'affaiblit aucunement les principes religieux. Les maximes chrétiennes unirent donc leur chaste puissance à la rigoureuse action du climat, pour détourner les peintres flamands et hollandais de copier les nus.

La doctrine chrétienne a modifié l'expression d'une manière encore plus énergique. Une foule de sentiments étaient inconnus des Gentils et ne pouvaient se produire dans leurs œuvres. Aristide, qui fut un des peintres les moins anciens de la Grèce, puisqu'il avait eu pour devanciers Polygnote, Apollodore, Parrhasius, Zeuxis, Timanthe, Pamphile et Pausias, se rendit fameux, selon le témoignage de Pline, en donnant de l'expression aux figures[1]. Les Hellènes connurent donc très tard ce genre de beauté. On le voit au contraire apparaître de bonne heure chez les modernes. Sitôt que les artistes ont l'habileté requise pour se servir un peu librement de leur pinceau, ils trouvent le langage de l'âme ; et non seulement, ils le trouvent, mais ils l'emploient avec la dernière éloquence. Il y a des merveilles de douceur, de piété, de noblesse, d'enthousiasme, de grâce et d'amour dans les œuvres des Masaccio, des

[1] Animum pinxit, et sensus hominis expressit. (PLINE, XXXV, cap. 10.)

Orcagna, des Simone Memmi, des Fra Angelico da Fiesole, des Francia et des Perugin[1]. Celui qui ne les connaît pas, qui n'a jamais arrêté ses yeux sur de tels prodiges niera seul la puissance poétique du christianisme. Les tableaux de Cologne nous enchantent, nous séduisent par le même attrait. Quelles divines formes! Quelles têtes célestes! Et comme toutes les autres beautés s'effacent devant cette beauté spirituelle, qui émeut jusqu'au fond du cœur! Ah! l'on ressent de véritables délices à la contempler avec une émotion intime! Elle agite les cordes les plus mystérieuses de l'âme et leur fait rendre une suave harmonie. On retrouve ce prestige dans Raphaël et dans quelques dessinateurs moins illustres, qui ne sont pas dignement appréciés. Tel est Gaudenzio Ferrari. Aucun homme ne restera impassible devant sa toile éloquente, suspendue au musée de Milan. Elle retrace le martyre de Ste-Catherine; la noble fille est agenouillée entre les roues munies de pointes aiguës, qui doivent la déchirer; on l'aperçoit de face et elle occupe le milieu du tableau; nul vêtement ne cache ses admirables formes; de longs cheveux bruns, descendant de

[1] Voyez, pour cette époque, l'ouvrage de M. Rio, intitulé: *De l'art chrétien,* et l'article important de M. le comte de Montalembert, dans son livre chaleureux : *Du Vandalisme et du Catholicisme.*

ses épaules, en voilent une faible partie ; elle a les mains jointes et regarde le ciel ; une résignation angélique, une douce intrepidité animent sa figure pâle et délicate. Une force magnanime rayonne dans ses beaux yeux dont le charme honore le créateur. Pleine de son inspiration, elle ne voit ni les bourreaux, ni la foule obscène qui l'entourent : une pudeur sublime anéantit pour elle sa nudité. Que lui importe la rage et les mauvaises passions de l'homme ? Elle n'est plus de ce monde, elle en a franchi les étroites limites, elle goûte par anticipation le bonheur sans fin qu'elle rêvait. Un messager de Dieu lui apporte la palme des confesseurs ; elle est placée de manière à ce que sa vue ne tombe pas sur lui ; mais qu'en a-t-elle besoin ? Elle possède la force du juste et l'immuable constance de la vertu : le firmament n'a pas d'esprit plus céleste qu'elle. Et pour nous autres spectateurs, l'art ne peut inventer rien de plus beau ; nul drame ne serait plus pathétique et nulle ode n'exercerait une plus vivante magie. Croit-on qu'il y ait eu quelque œuvre analogue chez les anciens ?

Mentionnerai-je les têtes de l'Espagnolet, de Murillo et, dans les temps modernes, les compositions d'Overbeck, d'Ary Scheffer, pleines d'une sensibilité, d'une rêverie, d'une tendresse chrétiennes ? Il suffira, pour l'heure, de dire que l'Évangile a presque seul triomphé par moments du réalisme des Pays-Bas. Quand la peinture néer-

landaise s'élance vers l'idéal, c'est le plus souvent la Religion qui l'emporte, et l'éloigne du monde vulgaire des soins journaliers. Que l'on étudie les créations des Van Eyck et de leurs disciples, de Hemling lui même; les plus beaux, les plus nobles visages sont manifestement ceux qu'illumine la piété. Il en est de même dans toute la série des œuvres flamandes : Rubens, Van Dyck, Janssens, Gaspard de Crayer, Philippe de Champagne et leurs émules, confirment notre remarque.

Mais le verbe de Jésus n'a pas seulement fait naître l'expression des ardeurs sacrées; comme il a grandi, en les purifiant, les passions ordinaires, les symptômes qui les révèlent ont pris plus de vigueur. Quand il transporta les affections du monde externe dans le sanctuaire de l'âme, il diminua sans doute leurs effets pernicieux, leurs conséquences réelles, mais il accrut leur verve poétique et les entoura d'un immense horizon. Elles participèrent, dès lors, à l'infinité de l'esprit[1]. Le plaisir les calmait, l'abstinence les irrita, les berça de rêves chimériques. Les objets qu'elles poursuivent sont bornés, défectueux, pleins de tristes surprises; la possession en lasse ou en dégoûte. Quand on ne les possède, ni ne les approche, ils conservent toute leur magie. De là l'effrayante puissance des penchants contrariés. Ils sont terribles les désirs

[1] Consultez à cet égard le *Génie du christianisme*, liv. III.

solitaires que n'endort point le bonheur, que l'expérience ne désenchante jàmais! Le christianisme, avec ses attachements spirituels, a fait boire l'homme dans cette coupe des ivresses opiniâtres. Il a d'ailleurs élevé, perfectionné l'idéal et augmenté en proportion l'attrait de ses chimères. Quels songes brillants traversent nos esprits, quand un souhait, un amour nous trouble et nous agite! Quelle violente aspiration! Quelle fougueuse ardeur!

La sensibilité a encore reçu d'énormes développements. Une religion, qui faisait surtout vivre ses prosélytes de la vie du cœur et de la pensée, devait les rendre plus faciles à émouvoir, plus susceptibles de garder longtemps une impression; elle allumait en eux des sympathies, des tendresses immortelles. Rien dans l'antiquité n'approche de Roméo et Juliette, de la nouvelle Héloïse, de Paul et Virginie, des drames de Schiller, des odes de Lamartine, d'Atala, de Réné, de Clarisse Harlowe, de la Fiancée d'Abydos. Il y avait plus de dévergondage extérieur que chez nous, moins d'entraînement, de passion intellectuelle. Or, c'est justement cette passion qui a prise sur la littérature et les arts; l'autre n'a pour domaine que des œuvres inférieures. Aussi les productions des païens sont-elles plus froides, plus contenues; le théâtre grec, en face du nôtre, surprend par sa lenteur, l'indigence de ses moyens, de ses effets

et par son calme épique. Les Niobides, le Laocoon, les géants de Monte-Cavallo, les statues grecques et romaines que distingue la force de l'expression, révèlent encore un talent qui se modère. Buonarotti et Puget ont certes une bien autre impétuosité.

Rubens, dans la Néerlande, a le mieux possédé cette verve fougueuse des modernes. La nature du sol, de la race n'admettait point l'énergie sentimentale que trahissent les idéalistes primitifs et actuels. Une chaleur plus externe devait en prendre la place; elle n'a point manqué aux artistes des Pays-Bas. La Conversion de St-Paul, qui se trouve à Munich et eut pour auteur le chef de l'école anversoise, est pleine d'une agitation extraordinaire. La foudre a suspendu la marche de la caravane et l'a frappée de crainte : le premier plan nous montre Paul renversé à terre; les attitudes des spectateurs annoncent un effroi mortel; les chevaux se cabrent, un souffle orageux secoue et disperse les vêtements; quelque chose de tragique règne dans tout l'ensemble. Le Massacre des Innocents, qui orne le musée de la même ville, offre des caractères identiques. Ce n'est pas, comme d'usage, une facile tuerie, où les soldats égorgent à leur aise et où les mères ne savent que gémir; elles ont pris le parti de défendre leurs nourrissons, elles engagent contre les bourreaux une lutte acharnée; elles les frappent donc, les mordent, les déchirent avec leurs ongles, essaient de les désarmer, proté-

gent leurs enfants de leur corps et se font percer elles-mêmes, pour ne pas les voir mourir sous leurs yeux. La peinture n'a peut-être jamais rien exécuté de plus dramatique. Nous en dirons autant du *Samson pris par les Philistins,* dû également au pinceau de Rubens et placé dans la Pinacothèque. Ce sujet a aussi inspiré un tableau magnifique à Rembrandt. C'est une de ses plus grandes toiles et des moins connues; elle pare la galerie peu visitée de Cassel. Le héros juif entouré de sbires et furieux de ne point retrouver sa puissance athlétique, a recours, dans son désespoir, à un étrange expédient. Il se met sur le dos, puis lance aux agresseurs, avec les pieds, avec les poings, des coups terribles ; sa figure et ses mouvements expriment la rage. Une de ces lueurs fantastiques, si bien rendues par le Hollandais, jaillit derrière l'Hébreux et illumine le combat : elle donne au tableau une apparence vraiment surnaturelle. Chacun de mes lecteurs a vu quelque toile de cette espèce et joindra ses propres souvenirs à mes descriptions.

Par sa morale, le christianisme a encore influé sur l'art d'une manière très utile et très puissante. Les débauches de la sculpture ancienne, dont une minime partie forme le musée secret de Naples, les lubricités prodigieuses, les ordures sans égales d'Aristophanes, le Banquet de Platon, celui de ses dialogues intitulé : *Lysis ou de l'Amitié,* dialogue dans lequel on voit comment les Grecs se

prouvaient leur attachement, plusieurs morceaux d'Anacréon, de Lucien, un chant fort énergique de Lucrèce, des passages que l'on rencontre dans Virgile, Horace, Ovide, Tibulle; Daphnis et Chloé, l'Ane d'or et autres inventions païennes mettraient en droit d'affirmer que le polythéisme avait rendu la peinture immonde avant l'ère actuelle, quand même il n'existerait pas de témoignages à cet égard. Mais nous avons des textes fort clairs, qui permettent encore moins de douter. Voici comment les résume un admirateur passionné d'Athènes et de Rome : « La théologie des Grecs admettait, dans un sens positif ou allégorique, une foule d'images contraires à l'honnêteté, qui, d'abord, présentées sous une forme sacerdotale, dans un style de convention hiératique, n'exprimaient que des dogmes sacrés, et ne s'adressaient qu'au sentiment religieux; mais qui, plus tard, à mesure que l'art s'était perfectionné, au sein d'une civilisation corrompue, devinrent, entre les mains de peintres habiles, des moyens propres à séduire les imaginations ardentes et à flatter les passions immorales. Pour une société qui n'avait plus de pudeur, l'art n'eut plus de scrupules, et la religion elle-même, plus de sanctuaires. Des tableaux obscènes furent exposés aux regards jusque dans l'enceinte des lieux sacrés; de grands artistes se signalèrent par des compositions de ce genre, soit pour se délasser de travaux plus graves, soit

par l'effet d'une direction vicieuse du goût individuel, qui ne trouvait que trop de sympathie dans la dépravation publique. C'est alors que des peintures exécutées pour des particuliers, dans le seul objet de flatter les sens et de charmer les yeux, à la fois par la licence du sujet et par le talent de l'artiste, devinrent l'ornement effronté des habitations privées. C'est alors enfin que des tableaux, qu'en d'autres temps on aurait pu rougir de voir et de posséder, furent affichés dans un testament et légués à un empereur, sous la condition d'opter entre une image impudique et une somme énorme; et que, placé dans cette alternative, aux yeux du monde entier, le choix du prince, en se prononçant pour la peinture, donna à la société païenne la mesure de tout ce qu'elle avait de vices, jusque dans les talents qu'elle estimait : grande leçon que reçut alors la conscience du genre humain et qui ne doit pas être perdue pour l'intérêt de l'art [1]. » Voilà comment s'exprime M. Raoul Rochette, et il ajoute de nombreux détails, parmi lesquels je remarque ce fait : que l'*Impudeur* personnifiée avait un temple dans Athènes et qu'on y vénérait de plus toute une classe de génies lascifs, en l'honneur desquels s'exécutaient des chœurs *orthophalliques*. Si main-

[1] RAOUL ROCHETTE, *De la peinture chez les Grecs et les Romains*. Paris, 1836.

tenant l'on réfléchit que le monde ancien ne nous offre aucun peuple dominé, comme celui des Pays-Bas, par la nature, et imbu au même point du sentiment de la réalité, on peut croire que, sous l'influence du polythéisme, les Néerlandais eussent dépassé les orgies gréco-romaines. Les mœurs et les arts n'eussent été chez eux qu'une longue saturnale : un priapisme effréné aurait envahi les tableaux. Les préceptes chrétiens, nous l'avons vu, n'ont pas toujours triomphé de ce penchant : quelles violentes bacchanales aurait donc fait naître un système matérialiste? N'est-ce point, par conséquent, une gloire pour la doctrine catholique d'avoir maintenu dans de justes bornes la peinture flamande et hollandaise?

Elle y est arrivée, non pas seulement à l'aide de sa morale ascétique, mais encore au moyen des sujets chastes et pieux qu'elle fournissait aux artistes. Sous ce dogme imposant, il ne s'agissait plus de retracer les fredaines de Vénus et les amours secrètes de Jupiter. Les graves histoires de la Bible et les touchantes péripéties de l'Évangile inspirent d'autres sentiments, suggèrent d'autres pensées. Le premier homme maudit, le sacrifice d'Abraham, les patriarches menant une vie solitaire dans les plaines de l'Idumée, Joseph trahi et vendu, les Hébreux fuyant la servitude égyptienne, Pharaon englouti par les eaux dociles de la mer Rouge, le prophète gravissant les pentes

du Sinaï au milieu des éclairs, au bruit de la foudre et de l'orage, toutes les scènes majestueuses que raconte l'Ancien Testament présentent, à n'en pas douter, une plus grande noblesse, une poésie plus vraie que les contes mythologiques. La vie et les souffrances du Rédempteur les éclipsent encore davantage. Celui qui n'admire point la Passion, le dévouement du Fils de l'Homme ne comprendra jamais le beau. Les peintres néerlandais, comme ceux du midi, ne me semblent même pas l'avoir traitée aussi bien qu'ils l'auraient pu, ni avec une profondeur convenable. Cherchez un thème qui l'emporte sur les versets, où Jésus pardonne à St-Pierre. La première nuit d'angoisse vient de s'écouler pour lui : une populace barbare l'a injurié, frappé, maltraité; durant ces heures d'amertume, son disciple principal, celui qui doit être le chef de l'Église, l'a renié lâchement; il avait prédit cette trahison, car il connaissait la faiblesse humaine; il savait qu'une douleur si cruelle, la plus poignante de toutes, l'abandon d'une personne chérie, au moment de la disgrâce, ne devait point lui être épargnée; le jour se lève, l'apôtre timide le renie une dernière fois et le Sauveur, pour tout reproche, lui adresse un regard triste comme l'épreuve qu'il soutient. Quel maître a rendu cette clémence douloureuse et sublime? Le séjour du Christ au désert, avant que le démon le tente, n'a pas non plus trouvé de digne

interprète. Il a cependant suffi à Milton pour écrire un très beau poème, que l'on a déclaré pitoyable sans l'avoir lu [1]. Le divin proscrit pleurant le sort de Jérusalem, où il doit périr, est encore un trait dont on n'a point tiré parti. Les dessinateurs suivent toujours les routes battues sans chercher des voies nouvelles.

M. De Chateaubriand a prouvé que le christianisme, en expulsant de la nature les faux dieux, qui la voilaient, la déguisaient et la remplaçaient, a bien mérité de la poésie, a fait naître la description et le paysage. Les coloristes néerlandais ayant traité ce genre d'une manière éclatante, nous devons soigneusement apprécier la part d'influence que les convictions de nos pères ont eu sur son développement. Nous fortifierons donc la remarque du noble auteur, en y ajoutant des idées qu'il n'a point émises.

Non seulement le polythéïsme substituait la forme des Dieux aux formes des objets naturels, mais une foule de récits mythologiques avaient pour théâtre un lieu vague, les sommets inconnus de l'Olympe, du mont Ida, ou l'espace illimité du ciel. Les fables grecques manquaient le plus sou-

[1] *Le Paradis regagné* : ce n'est pas un poëme épique, comme *le Paradis perdu,* mais un poëme épisodique et, dans ce genre, il n'est pas moins admirable que l'autre dans le sien.

vent de fonds, d'arrière-plans : les acteurs que l'on y voit figurer sont comme suspendus dans les nuages. Les tableaux offrirent le même vide : les peintres négligèrent la scène au profit des événements et de ceux qui les accomplissaient. Parmi les fresques, les mosaïques païennes dont un sort favorable a empêché la destruction, il en est plusieurs où le terrain n'est pas marqué, d'autres où une simple ligne le retrace symboliquement. Les images des anciens vases grecs, mal-à-propos nommés vases étrusques, sont dépourvues de cette faible indication[1].

Les sujets tirés des livres saints, au contraire, ont toujours pour cadre une perspective nette, un endroit bien déterminé ; ils inspirent le goût du paysage et forcent même de le cultiver : le dessinateur est contraint de reproduire les lieux brillants ou austères, qui ont vu s'effectuer de si grandes choses. Adam et Ève sous les ombrages miraculeux du primitif Éden, leur expulsion du paradis et leur tristesse lorsqu'ils aperçoivent les funèbres vallons de la terre, les eaux de l'abîme,

[1] Voyez les *Monuments inédits,* de Millin ; Passeri, *Recueil de peintures étrusques ;* Millingen, *Vases grecs ;* Boettiger, *Archæologie der Malerei ;* Grund, *Die Malerei der Griechen ;* Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments ;* Raoul Rochette, *De la peinture chez les Grecs et les Romains,* etc., etc.

les cataractes du ciel inondant le globe, les campagnes humides que le soleil éclaire après la fin du déluge, Abraham errant avec ses troupeaux dans les solitudes chaldéennes, Sodome et Gomorrhe détruites par la flamme vengeresse, Moïse trouvé sur le Nil, le passage de la mer Rouge; le prophète expirant au sommet du Nebo, les yeux tournés vers les champs de Galaad; le jeune David auprès de ses brebis, le lévite d'Éphraïm, Ruth et Booz, mille autres histoires bibliques ne sauraient être peintes, sans que la nature les rehausse de ses pompes. L'Évangile nécessite la même alliance; le Christ ne nous apparaît guère qu'entouré de formes pittoresques. Il naît sous un chaume rustique, près d'agrestes objets et une divine cohorte l'annonce aux pasteurs; Joseph et Marie, pour sauver ses jours, quittent les champs d'Israël, bravant deux fois les périls du désert; le Fils de l'Homme prêche sur les hauteurs que couronnent les cèdres, il apaise les flots qui le menacent, il chemine à travers la Galilée, tantôt suivant les bords du lac de Génésareth, tantôt gravissant les pentes du Carmel; il enseigne la foule de la proue d'une barque et toutes ses paroles sont pleines d'images champêtres. Cette poésie ne l'abandonne point au milieu des souffrances : la montagne des Oliviers entend ses prières et reçoit ses pleurs, pendant cette nuit terrible où il lutte contre lui-même, où il se prépare aux angoisses du supplice;

son dernier jour se lève; il expire en face du ciel, ayant pour piédestal le Golgotha et découvrant au loin les palais de Jérusalem, éclairés de sinistres lueurs.

Les Dieux du paganisme étaient en dehors ou à côté de la nature. Ils n'avaient point pétri le monde de leurs mains puissantes, ils ne l'animaient pas de leur souffle immortel. Le chaos seul, l'inerte et insensible chaos, lui avait donné l'être. Ils en habitaient les différentes parties, les divers éléments. Neptune résidait au sein de la mer inféconde, Pluton dans les entrailles du globe, Jupiter dans les plaines du ciel; Diane parcourait les bois, Apollon, le firmament; les Oréades vivaient sur les montagnes, les Dryades sous l'écorce des végétaux, les Naïades peuplaient les sources des fleuves et les nappes tranquilles des étangs. Mais l'univers n'était que leur séjour; il ne passait point pour leur œuvre et leur pensée. Chez les chrétiens, c'est Dieu même qui l'a fait sortir du néant, qui lui a imposé ses formes, qui l'entretient par un acte perpétuel de sa volonté. Il le remplit tout entier de sa présence : les abîmes de l'océan, les vapeurs de la nue fugitive, l'haleine inconstante des zéphirs, la neige silencieuse qui tombe pendant les nuits d'hiver, le triste oiseau perdu parmi les rochers, les fleurs de la solitude et les brouillards du pôle le contiennent, le révèlent et le glorifient, chacun à sa manière. S'il

cessait un moment de décréter leur existence, ils disparaîtraient comme un songe brillant, comme une goutte de rosée aux premières chaleurs du jour. Cette doctrine explique le profond sentiment de divinité qui agite les modernes, lorsqu'ils se trouvent en face de la nature. Elle est devenue un temple où trône Elohim; elle les frappe d'une émotion religieuse. Elle a donc pour eux un bien autre intérêt que pour les Grecs; c'est la voix de Dieu qu'ils entendent dans les cascades, c'est sa majesté qui rayonne dans la splendeur du soleil. Au milieu des savanes désertes, sur la mer sans bornes, sous les arches ténébreuses des forêts, ils ne sont réellement point seuls : la Providence les entoure et suppute les battements de leur cœur. Ils ne pouvaient donc négliger le monde, comme les anciens; ils devaient l'étudier et le peindre avec un poétique amour.

En donnant aux hommes l'habitude de la méditation, en fortifiant la pensée, en recommandant de fuir le tumulte social et les orages de l'âme, le christianisme a produit un effet analogue à celui des climats septentrionaux. Il a rendu ses élèves capables de se suffire, de ne point appréhender la solitude. Ils cheminent sans fatigue et sans ennui sur le bord des lacs déserts, sur les croupes inhabitées des montagnes. La réflexion les escorte et ne les laisse point tomber dans cet horrible affaissement de l'intelligence, que n'égale

aucun autre supplice. Leur esprit animé d'une double force communique sa vie à tous les objets. Il s'entretient avec eux, il leur prête ses agitations, il leur crée un idiome et les suppose tourmentés comme lui par de vains regrets, par de vaines espérances. Quel infortuné, depuis la prédication de l'Évangile, n'a pensé maintefois que le ciel se voilait pour compatir à ses chagrins? Pendant que ses larmes tombaient sur la terre, il se figurait que la nature y mêlait ses pleurs. Il croyait entendre soupirer la bise, gémir les fontaines, sangloter les rameaux des bois; la cloche avait un son lamentable et le rossignol de plaintives mélodies. Sommes-nous joyeux au contraire, tout augmente notre ivresse et la partage. Le firmament dévoile, pour nous plaire, sa tente de velours et d'azur; le soleil lui-même y brille comme une lampe de fête; la nuit y suspend ses feux comme une resplendissante illumination.

Le développement énorme de la sensibilité chez les chrétiens nous a d'ailleurs rendu la fréquentation de la nature indispensable. Trop délicats pour ne pas être sans cesse froissés parmi les hommes, la vue des champs, le silence des forêts, la tranquillité du monde extérieur apaisent et guérissent notre âme. Nous allons demander le calme aux sources des torrents, dont les flots sont moins mobiles, moins orageux que notre cœur. Douces prairies, frais vallons, sommets incultes,

rochers éternels, mélodieux sapins, tristes falaises, plages sonores, feuilles jaunies des bois, rosée du soir qui tombes sur nos fronts brûlants, comme vous faites cesser nos troubles intérieurs, comme vous arrêtez les luttes cruelles de nos passions! Vos agrestes images sont un spécifique merveilleux contre la douleur. Elles ne rappellent aucune bassesse, aucune perfidie; elles n'inspirent aucune anxiété; car, toujours sereines, toujours immuables, elles ne disent rien ni du passé, ni de l'avenir.

L'organisation même de la société féodale et catholique était d'ailleurs propre à exciter l'amour de la nature. Chaque seigneur habitait, durant le moyen-âge, une forteresse construite au milieu des bois, dans une île pittoresqne ou sur une abrupte colline. Des tableaux rustiques environnaient de toutes parts sa demeure. Quand il arpentait la plate-forme, son œil rencontrait une mer de verdure, qui bruissait et ondoyait comme les flots; de blancs ramiers voltigeaient au-dessus, pareils à des mouettes, et une odeur forte s'en exhalait, ainsi que des vagues de l'océan. Un lac protégeait-il le château, la scène était plus radieuse encore. L'habitation y mirait ses vieilles tours, la forêt ses vieux chênes. Si, pendant la nuit, un orage éveillait l'homme belliqueux, il entendait le clapotement de l'eau fouettée par la bise au pied de son manoir, le cri tragique du grand-duc et le roulement du tonnerre dans les nues

entrechoquées. Les édifices religieux n'avaient pas une situation moins poétique. Une riante vallée, un opulent plateau, une gorge funèbre et déserte avaient presque toujours fixé le choix des moines ou de l'hermite. Un cloître, une chapelle s'y élevaient dans la solitude et le recueillement. Les toits du monastère, la flèche de la petite église se détachaient sur la verdure, commandaient les pâturages et se groupaient avec les hauteurs. Le chant des cénobites, la voix de l'orgue, le tintement solennel de la cloche se mêlaient aux soupirs du feuillage, aux accords du chardonneret, au murmure des fontaines. Un site grave et doux, une brillante ou mélancolique perspective charmaient presque toujours la vue des solitaires. Et si, comme l'abbé De Rancé, ils portaient dans leur cœur le souvenir d'un malheureux amour, combien la grâce de la nature et les pompes tranquilles de la religion parlaient plus vivement à leur âme, encore pleine de regrets et de tristesse !

Les peintres néerlandais ont exprimé tous ces sentiments. Ils vivifient la plupart des ouvrages que Ruisdaël a signés. Ses moindres tableaux inspirent une profonde rêverie. On est pénétré d'une affliction involontaire, quand on examine la seule toile de ce grand maître que possède le musée de Bruxelles. Une eau lente coule au milieu et la divise; des joncs, de sinistres fleurs y croissent sur le devant. A gauche, une ruine en briques d'une

teinte foncée contraste avec de mornes buissons; à droite, se groupe un massif d'arbres noueux, qui tordent leurs troncs et leurs branches. De faibles côteaux limitent la perspective où s'enfonce la rivière. Un ciel triste et pluvieux couronne ce triste paysage. Les lueurs dont il éclaire la surface de l'onde, les lointaines éminences, le bouquet de bois, achèvent de donner à la campagne un ton élégiaque : une mélancolie amère inonde l'âme du spectateur. D'autres fois, Ruisdaël nous égare au sein de montagneuses régions : un torrent se précipite et forme une blanche cascade entre deux files de hauteurs. L'artiste devait bien aimer ces chutes d'eau qu'il a représentées si souvent! On dirait que leur prompte fuite, leur vaine écume, leur bruit inutile en faisaient pour lui le symbole de l'existence humaine; leur fracas monotone, endormant sa pensée, calmait peut-être et l'irritation et les chagrins de son cœur. Les forêts, saisies par l'automne, habillent de pourpre et d'or les collines prochaines; sur un versant se dresse la cellule d'un hermite auprès d'une chapelle : tant les images du repos, de la solitude plaisaient à cette âme souffrante! Un pâtre indolent, quelques moutons qui broutent, rendent la scène plus paisible encore, et une idylle chrétienne brille devant nos yeux dans sa touchante beauté[1].

[1] M. Vandenschrieck, de Louvain, possède une toile où tous ces objets se trouvent réunis.

L'affliction de Ruisdaël ne pesa point sur la vie de Berghem. Le calme orageux du premier fait place dans ses tableaux à une paix sereine et intime. Il ne cherche, il ne désire point la tranquillité, il la possède : elle règne dans ses sujets et dans sa manière. Le soleil à son déclin illumine un grand nombre de ses paysages : la clarté en est alors plus douce, plus poétique ; elle imprime aux objets divers des tons plus harmonieux C'est aussi l'heure des premiers silences et tel est le génie de l'artiste qu'il a, en quelque sorte, fait mourir tous les bruits sous son pinceau, qu'il a exprimé un insaisissable phénomène. Les montagnes nues de l'Italie, dorées par la lumière du soir et azurées par le lointain, occupent le troisième plan ; une brume légère flotte dans leurs vallons ou sur la campagne ; de blancs oiseaux se jouent à mi-côte. Une rivière large et limpide arrose le second plan ; l'haleine du ciel n'en trouble point l'onde brillante : on aperçoit un troupeau de vaches qui la traverse. Les dernières n'ont pas encore abandonné la grève ; le conducteur place sur l'une d'elles sa femme et son bissac ; un jeune garçon tient par la bride un âne rétif ; ils vont aussi franchir le gué. On ne discerne au loin ni village, ni maison habitable ; des ruines féodales couronnent seules un mamelon détaché. Mais ce profond isolement n'inspire aucune tristesse ; il est gracieux comme la vie champêtre et augmente le prestige de cette riante bucolique.

D'autres peintres néerlandais ont reproduit la nature avec d'autres intentions. Les frères Both, Asselyn, Moucheron, Karel Dujardin, Pynaker en font briller devant nous l'éclat méridional. Huysmans retrace la majesté des grandes forêts; Breughel de Paradis, l'attrayante et inépuisable richesse de la création; Hobbema, le charme des vergers, des moulins, des hameaux; Paul Bril, celui des maisons solitaires; Everdingen, la sombre opulence des arbres du nord et des vallées septentrionales. Nous étudierons et spécifierons plus tard chacune de ces manières.

En développant l'amour de la famille, du toit domestique [1], le christianisme a joint son influence à l'action du climat pour donner le goût des scènes d'intérieur : les bois et les champs ne sont point la seule retraite que cherche l'homme des temps modernes; son habitation ne le protége pas moins contre les ennuis du dehors et la fatigue des relations communes. Sous ce rapport, les anciens différaient totalement de nous : ils aimaient la vie sur la place publique, la forme de leurs demeures ne permettait guère d'y séjourner « Les maisons de Pompeïa n'ont point d'étages, point de jour sur la rue; une porte simple, élevée d'environ six pieds, donne entrée dans une cour carrée au milieu de laquelle on voit une fontaine.

[1] *Génie du christianisme*, liv. II.

Cette cour est entourée de portiques qui donnent le jour à des chambres isolées, sans cheminées et sans croisées; la lumière n'y pénètre que par une petite porte extérieure [1] ». Selon lady Morgan, ces pièces sont généralement moins grandes que les cellules d'un couvent : elles ne pourraient contenir un lit anglais [2]. Plusieurs des bâtiments n'ont que dix pieds de haut. Il semble manifeste à M. Raoul Rochette que les propriétaires s'y retiraient uniquement pour dormir. Pompeïa et les villes de second ordre n'étaient pas seules construites de la sorte ; à Rome, à Antioche, à Athènes, à Constantinople, les logis offraient une apparence tout aussi mesquine. Avant le grand incendie de Rome, sous Néron, la plupart des édifices privés que possédait la capitale du monde, étaient en bois : l'empereur allégua pour s'excuser l'ignoble aspect des rues sales, tortueuses et étroites de la ville éternelle. Antioche, Ravenne, Padoue, Marseille, Athènes, Sparte, Argos, n'étaient ni plus brillantes, ni plus solides [3]. Van Eyck, Hemling,

[1] *Voyage d'un amateur des arts*, tome III, par M. de la Roche.

[2] *L'Italie,* par Lady Morgan, tome IV, pag. 114.

[3] Voyez, pour les preuves et les détails de ce fait, le livre de M. Schayes, intitulé : *Les Pays-Bas avant et durant la domination romaine.* L'auteur y cite les textes les plus curieux, tome second, pag. 221 et suiv.

Pierre De Hooghe, Rembrandt, Adrien Van Ostade, s'ils avaient pu naître dans l'Italie ou la Grèce antiques, n'auraient donc pu y exercer tout leur talent, ni peindre sans modèles leurs splendides intérieurs. Pierre Neefs et Van Steenwyck se seraient également trouvés au dépourvu : nos moindres salles, nos derniers cabarets charment plus les regards que l'enceinte nue et ténébreuse des cellas païennes. Non-seulement la religion catholique a multiplié les effets extérieurs de l'architecture, mais elle a doublé son empire et inventé ces nefs prodigieuses, qui par leur étendue, leur variété, leur magnificence composent une sorte de petit monde, où l'on retrouve toutes les formes de l'autre, le ciel dans la courbe des voûtes, les colonnades et les rameaux des bois dans les piliers et les nervures, les fleurs au sommet des chapiteaux, ainsi que dans les roses colossales, la lumière sur les autels, sur les fenêtres peintes, le tonnerre dans le roulement de l'orgue, les champêtres harmonies dans ses soupirs, l'homme enfin dans les statues, les personnages coloriés, le prêtre et les assistants.

Le dogme catholique n'a laissé échapper à son atteinte ni l'invention, ni la composition : il a réformé toutes les parties de l'art. Un des préceptes, auxquels Horace tient le plus, est celui qui recommande de ne point traiter l'histoire d'un homme *ab ovo,* mais de narrer une action indé-

pendante. Nous avons prouvé ailleurs [1] que c'est en effet une loi essentielle de la poésie antique. Si l'on nous permet de nous citer nous-même, nous dirons que dans l'art, comme dans la réalité modernes, l'individu rattache au contraire à lui tout ce qui l'environne. La continuité de la destinée remplace la continuité de l'action. De là vient que celle-ci peut s'interrompre avec Boiardo, Pulci, Sterne, l'Arioste, et perdre sa simplicité avec Shakespeare, sans que l'œuvre cesse de former un ensemble parfaitement coordonné; de là vient que le héros peut naître au premier acte et mourir à la dernière scène. Il ne s'agit plus ici d'un événement ou d'une situation, mais bien d'un homme; tant que dure la vie de ce dernier, le poète a le droit de suivre ses traces : leur chemin est le même. L'Évangile, en déclarant l'âme immortelle, a surtout produit ce résultat : quelle importance prend chacun de nous, quand on songe qu'il ne doit point finir! Peut-on s'occuper trop longtemps d'un esprit qui brave les siècles? Pouvons-nous témoigner trop de sympathie à une impérissable créature? Dieu lui-même n'a-t-il pas voulu souffrir pour expier nos crimes? N'a-t-il

[1] *Histoire des idées littéraires en France,* liv. II, chap. III. Nous prions le lecteur de nous pardonner ces renvois à de précédents ouvrages; ils sont inévitables, quand on enchaîne ses pensées.

point revêtu notre forme, et pleuré des larmes comme celles qui tombent de nos yeux? Ne nous a-t-il point donné par son sacrifice une valeur inestimable?

La vigueur de la personnalité moderne s'est trahie dans la peinture, ainsi que dans les autres arts. Les maîtres chrétiens se sont plus à dérouler toute la biographie d'un personnage, au moyen de tableaux qui se suivent et s'enchaînent. Le gracieux Hemling affectionnait beaucoup cette espèce de méthode narrative. La châsse de sainte Ursule, à Bruges, l'histoire de saint Bertin, que possède le roi de Hollande, les Sept Joies et les Sept Douleurs de la Vierge qui ornent la galerie de Munich le prouvent suffisamment. La vie de saint Benoît, par Philippe de Champagne, la vie de saint Bruno, par Lesueur, les aventures de Psyché, par Raphaël, le Mariage à la mode et autres contes de Hogarth, les fresques de l'Allemagne actuelle montrent que ce goût a régné dans toute l'Europe et ne s'est point perdu avec les années. Quand les peintres primitifs n'exécutaient pas une série d'ouvrages, ils dessinaient sur le même panneau les différentes circonstances d'une même action. L'espace jouait alors le rôle du temps; plus la perspective éloignait une scène du regard, plus sa distance chronologique augmentait : la durée se calculait suivant les lois de la géométrie. Il n'était pas rare que les deux moyens

fussent combinés : la châsse de sainte Ursule offre un exemple de cette union. Des tableaux du même genre viendront en foule se présenter à nous, dans le cours de nos études sur l'art flamand et hollandais. Nous n'avons trouvé aucun texte qui indique chez les anciens des habitudes pareilles.

Le caractère éminemment historique du christianisme leur a été aussi très propice. La Bible raconte une succession de faits qui embrassent toute la destinée d'un peuple, l'Évangile nous expose toute celle du Fils de l'homme. Il était donc naturel que l'on en retraçât les diverses circonstances, l'une après l'autre. Comment ne pas suivre une route si bien marquée ? Le moyen-âge y entra délibérément : il peignit sur les vitraux et sculpta sous les porches d'une seule cathédrale l'histoire de l'univers, depuis sa création jusqu'à sa destruction. L'usage d'illustrer les manuscrits fortifia encore cette tendance. Il fallait absolument que le livre inspirât les miniatures, et comme il renfermait presque toujours un récit, les enlumineurs devaient en colorier les scènes principales.

Pour ne pas trop allonger cet examen de l'action des idées chrétiennes sur la peinture, nous mentionnerons brièvement les autres effets qu'elles nous paraissent avoir produits.

Un dogme élevé, une morale inflexible ont suggéré de plus grandes conceptions que les fables

mythologiques. Sous le rapport de la noblesse et de la profondeur, l'antiquité n'a pu rien offrir d'égal au Jugement dernier de Michel-Ange, à la Transfiguration, à la Bataille de Constantin, à la Dispute du Saint-Sacrement, au *Spasimo di Sicilia*. J'omets une foule de créations du nord et du midi.

Le merveilleux du christianisme, ses anges, ses démons, les événements surnaturels des livres saints, le langage obscur des prophètes, les colossales bizarreries de l'Apocalypse, les légendes, les superstitions de nos aïeux étaient une sorte de terrain fertile où devaient croître et s'épanouir l'art fantastique. Des spectres hideux, de charmantes visions flottaient sous le regard du peintre; il les dessinait, il les fixait sur la toile, comme Salvator Rosa l'ombre de Samuel effrayant le prince maudit.

La tendresse pour la nature, la sagacité d'observation que les maximes chrétiennes ont développées, jointes aux ressources plus nombreuses, aux moyens plus parfaits dont l'art du coloris dispose chez nous, ont rendu l'exécution plus détaillée, plus attrayante et plus vraie. Le peu de peintures qui nous soient restées des anciens n'offrent guère que les lignes et les teintes absolument indispensables. On croirait voir l'ébauche d'un maître moderne.

Le christianisme a produit un autre effet que,

dans le premier moment, l'on hésite à lui attribuer. La réflexion et l'étude prouvent néanmoins qu'il a encouragé l'art grotesque. S'il lui avait été contraire, celui-ci n'aurait pu briller, comme il l'a fait, pendant le moyen-âge. La force des doctrines religieuses est tellement grande que rien ne prospère sous leur malédiction. Supposez que le burlesque eût répugné au dogme évangélique, sa perte aurait été presque certaine : quelques nombreuses racines qu'il eût d'ailleurs plongé dans le sol féodal, la séve ne baignant point sa tige, il serait mort sur pied. Les églises sont pleines d'images railleuses ; elles ne s'y trouvent que par la permission des clercs et ne devaient point conséquemment heurter le génie des idées chrétiennes. Aussi ont-elles développé le goût de la moquerie, bien loin de lui être hostiles. En effet, le comique est un jugement implicite que l'esprit porte sur les objets. Quand il les bafoue, c'est qu'ils lui paraissent vicieux. Il se fait alors un plaisir d'augmenter leurs défauts, d'exagérer malignement leurs ridicules. En élevant l'idéal, en perfectionnant l'intelligence et en la rendant par suite plus délicate, les préceptes catholiques ont accru en nous la tendance à l'ironie. Une âme plus noble, plus fine et plus sagace, découvre mieux les erreurs, les fautes, les sottises, et en est plus vivement choquée. De là un amour du sarcasme, très général chez les modernes. Le

christianisme l'employait pour fortifier les bons penchants de l'homme : il donnait aux persécuteurs de Jésus et aux damnés, par exemple, un corps et des attitudes, qui faisaient rire à leurs dépens du rire de la pitié ; la multitude ne les regardait pas seulement avec haine, mais avec un indicible mépris. Plusieurs scènes bouffonnes sculptées dans les voussoirs, les tympans, sur les stalles, les gouttières, les murs latéraux des églises, avaient un but pareil. On se tromperait fort, si on ne leur croyait pas d'autre sens que leur sens direct, et si on y voyait de simples écarts de la pensée. Peut-on mieux affaiblir le charme du vice qu'en le peignant sous des traits ridicules? Les objets dont on se gausse nous séduisent médiocrement. Notre âge corrompu a interprété à sa manière ces tableaux railleurs, qui produisaient un effet moral sur nos aïeux. Le spiritualisme chrétien vilipendait la matière, tournait en plaisanterie les passions, et des intelligences peu clairvoyantes ont supposé qu'il les flattait! Cette espèce de comique offrait d'ailleurs un noble délassement à l'esprit fatigué de ses aspirations.

De tels ouvrages ne sont, après tout, qu'un fruit acerbe de l'idéal : ils ne peuvent croître sans lui, car il inspire l'artiste ou le poète moqueur; il guide leur jugement, ils l'ont devant les yeux comme un type indirect, et le font ressortir par un procédé négatif. Les tableaux satiriques de-

vaient en conséquence être peu nombreux dans l'école néerlandaise, attendu son manque d'idéal. La vulgarité flamande n'est point du comique : les maîtres des Pays-Bas dessinent de laides figures, non pour exprimer un blâme secret, pour provoquer le rire, mais simplement faute d'aimer le beau. On demeure sérieux devant leurs toiles; elles ne forment point des caricatures : leur trivial est celui de la réalité ; on n'y admire pas ce trivial supérieur, fils de l'intelligence qui domine le réel, le scrute, le dédaigne et le bafoue. Le dogme chrétien leur a permis d'en faire usage, mais il est issu de la race, du climat et des lieux plutôt que de la religion.

En parlant de la doctrine évangélique, nous ne l'avons encore prise que dans son intégrité orthodoxe. Il nous reste à étudier l'action que le schisme de Calvin a eue sur la peinture.

La réforme a exagéré dans l'art, comme dans la vie, tous les effets de la température septentrionale ; aussi les peuples du Nord l'ont-ils seuls adoptée. Un climat rigoureux porte à l'isolement : chacun, enfermé chez lui pour se soustraire au courroux de la nature, perd vite le goût de la société. Il prend l'habitude de se suffire, de garder le silence ; le monde le trouble et la conversation le fatigue. Il n'aime donc plus ni les réunions, ni les entretiens : l'individu est alors le centre unique de sa propre existence et le but perpétuel de sa

pensée. Les relations deviennent peu agréables : une telle froideur y préside que l'on ne tarde point à s'en dégoûter. Dans un même pays, l'on remarque sous ce rapport des différences très énergiques entre les provinces du midi et celles du nord. En Allemagne, il y a infiniment plus de sociabilité vers le sud que vers le septentrion. Quand elle brisa le lien religieux, abolit les fêtes où le peuple s'assemblait, secoua le joug de l'autorité qui unissait tous les fidèles sous une même loi, leur inculquait les mêmes principes, leur suggérait les mêmes vues, les mêmes sentiments, la réforme sépara plus que jamais les habitants des pays froids. Le libre examen leur enleva même la communauté de croyances; la sécheresse et l'égoïsme prirent la place des charitables dispositions, des affectueux élans que le catholicisme entretenait. L'imagination, abandonnée à elle-même, s'égara dans les espaces; l'amour du fantastique prit un développement outré qui porta préjudice aux beaux-arts [1].

L'amour excessif de la solitude morale et matérielle suffisait déjà pour établir la prédominance de l'art individuel et bourgeois sur l'art public et religieux. La sévérité du culte dans l'église luthérienne, l'absence de décorations et de peintures

[1] Kugler a émis ce dernier aperçu dans son *Manuel de l'histoire de la peinture*.

dans ses édifices, l'antipathie que les images inspiraient à Calvin, fortifièrent énergiquement cette propension. Les œuvres du pinceau n'embellirent plus que les demeures privées; elles ornèrent les parois des chambres comme de splendides tentures. Le genre historique fut abandonné, ou à peu près. On choisit des scènes conformes au but que devaient remplir les tableaux. On en restreignit même les proportions, afin que les acheteurs pussent les placer partout. La vie domestique, les idées personnelles montèrent sur le trône où siégeaient de pieuses pensées, de grands principes, des sentiments généraux [1].

Telle a été l'influence de la religion, en ce qui concerne la peinture.

L'influence de la politique a été moins vive et moins profonde. Elle a cependant agi d'une ma-

[1] Malgré son admiration pour le schisme protestant, Meiners avoue qu'il a nui aux beaux-arts. « La Réformation, dont nous avons montré tant de salutaires effets, dit-il, ne produisit aucun changement profitable à la culture des beaux-arts. Elle fit disparaître les images des églises, et célébra la messe sans musique. Elle affaiblit l'imagination en lui substituant la raison. Elle dépouilla impitoyablement ses sanctuaires de tout ce qui n'y avait été placé que pour attirer les regards et pour produire, suivant elle, de coupables illusions. La dureté avec laquelle elle commanda ce sacrifice devait être cruellement expiée, etc. » *Histoire de la Réformation*, chap. XXIV.

nière d'autant plus favorable aux arts que l'organisme social des Pays-Bas se trouvait dans la plus parfaite harmonie avec toute l'existence de la nation. Il reposait sur l'idée de la commune : celle-ci en formait le centre réel, ce qui ne permettait point de créer un grand ensemble. Chaque ville importante constituait une sorte d'état : elle avait son territoire, sa magistrature, ses lois, ses coutumes, sa milice ; on aurait cru voir une des républiques de la Grèce. Les divisions, le morcellement qu'elles entretinrent dans le pays, furent sans doute un malheur pour la Néerlande. Ils ne lui permirent point de discipliner ses efforts, de constituer un gouvernement unitaire. Les régions voisines s'étant coordonnées en royaumes, elle leur demeura inférieure. Toute maison où entre la discorde périra bientôt. La Hollande et la Belgique paraissent avoir compris cette vérité : elles l'ont simultanément choisie pour précepte et pour devise : *L'union fait la force,* dit l'une ; *Concordiâ res parvæ crescunt, discordiâ maximæ labuntur,* reprend l'autre ; ce qui ne les a point empêchées de se haïr. Jamais principe ne fut plus mal observé. Peut-être n'était-ce qu'un avertissement qu'elles se donnaient à elles-mêmes, connaissant l'origine de leurs infortunes. Mais elles n'ont point échappé au démon qui soufflait la jalousie et la haine sur toute la contrée.

Cette énergie des affections communales était, du

reste, inévitable dans les Pays-Bas. Qu'on veuille bien se rappeler notre analyse des tendances psychologiques du peuple néerlandais. Nous avons constaté en lui un manque d'aptitude pour les idées générales. Il ne les aime point et les trouve difficilement. Son intelligence recherche le concret et le réel. Si vous expliquez à un manœuvre flamand une opération d'industrie, soyez certain qu'il ne vous comprendra pas; mais montrez-lui un journalier accomplissant le même travail, aussitôt il l'imitera d'une manière fort adroite. Tout ce qui se présente sous l'aspect de la vie n'embarrasse point le Néerlandais, mais la pensée pure le gêne et le trouble. Il résulte de cette conformation spirituelle que les objets placés près de lui, ceux qu'il peut voir et toucher, l'intéressent seuls. Les choses lointaines, que l'on connaît par ouï-dire, n'existent pas pour lui. L'idée de nation est trop vaste, il la saisit mal: elle a une tournure abstraite qui lui déplaît. On n'aime point sans un effort d'esprit l'homme qui habite à soixante lieues de nous, et que le hasard a fait notre concitoyen. Mais la ville où on réside, le logis paternel, le champ que l'on cultive dans la banlieue, les individus nés et fixés dans le voisinage, rien de tout cela n'est problématique. On y songe, parce qu'ils frappent la vue; on s'y attache, parce qu'on y songe. Pour le reste de l'univers, peu importe! Sommes-nous sûrs qu'il existe? n'est-ce pas une invention des

poètes ? Dans tous les cas, on ne s'en soucie guère. Mieux vaut s'occuper de Jeanne, la belle fille, ou de M. le Bourgmestre. Cet esprit tout local porte rapidement à la malveillance, puis à la haine pour le prochain, quand celui-ci n'a pas vu le jour sur le même territoire. Dès que la moindre rivalité d'intérêts ou d'orgueil éclate, on passe de l'indifférence aux plans hostiles. On trame la perte de cette commune que l'on envisageait d'abord sans affection patriotique, et dont on rêve maintenant la destruction. L'envie une fois allumée, rien ne saurait l'éteindre : elle brûle comme un feu maudit et arme tous les bras d'une torche incendiaire. Les plus grandes vengeances ne satisfont point la mutuelle rancune des cités ; une jalouse fureur les tient l'une devant l'autre, comme deux génies de la haine, se menaçant du regard et brandissant toujours une épée nue.

L'esprit de clocher, l'absence de vues et de sympathies générales, me paraissent être la cause réelle des longues dissensions de la Néerlande, et non point la diversité des races qui l'habitent. Sans doute les Wallons, les Flamands et les Hollandais trahissent une animosité réciproque. Mais les villes wallonnes ne peuvent se souffrir, comme l'histoire de Dinant et de Bouvigne le montre assez ; mais les villes flamandes se détestent l'une l'autre, comme le prouvent les querelles de Gand et de Bruges. Bien mieux, l'influence du

sentiment local envenime les rapports des citadins et des campagnards ; maints conflits ont eu lieu entre les populations urbaines et les populations rurales. On a même vu, et l'on voit encore de nos jours, différents quartiers d'une ville se traiter en ennemis, se prodiguer les mots insultants et faire des réclamations jalouses. On pensera peut-être que nous venons de signaler la dernière conséquence de ce fâcheux mobile ; on se tromperait. L'envie néerlandaise infeste même les relations particulières, et je la regarde comme l'obstacle dominant, qui empêche la Belgique de se créer une littérature nationale. Le meilleur moyen de combattre ce défaut, serait d'encourager les études abstraites [1].

Un second principe fomentait les rivalités communales dans les Pays-Bas. Les villes étant surtout industrielles et commerçantes, l'amour du gain, l'esprit de concurrence, naturels aux trafiquants, les animaient, les irritaient l'une contre l'autre.

[1] Tous les essais littéraires de la Belgique moderne trahissent les mêmes prédilections locales. Ils racontent l'histoire du pays, celle des provinces, des chefs lieux, des petites villes, des monuments, des bibliothèques, des institutions particulières ; ils abondent en minutieux détails sur le royaume, mais n'offrent aucun intérêt plus général. M. Altmeyer est peut-être le seul auteur qui ait traité des matières d'une importance universelle, notamment dans son *Cours de la philosophie de l'histoire,* professé et publié en 1840.

Quant à la puissance même des grandes cités, différentes causes l'ont produite. La plus efficace me semble avoir été la situation matérielle du pays, quand les premières peuplades y arrivèrent. Elles eurent à soutenir une lutte effrayante contre la nature. Toute la Néerlande, même la Belgique, est une création humaine. Seulement le travail a cessé, après une victoire complète, dans le dernier royaume, tandis que la guerre se prolonge en Hollande. Au milieu de pareilles circonstances, l'homme de peine devenait l'homme le plus précieux. Le duel qu'on livrait au monde extérieur, à un sol, à un climat funestes, rendait son bras indispensable. Ce n'était point sur le champ de bataille qu'il fallait montrer sa valeur, mais sur les plages inondées par la mer, sur les cultures envahies par les fleuves, dans l'ombre des forêts immenses qui couvraient alors le terrain. La belliqueuse noblesse pouvait être ailleurs la classe souveraine; les gens de métier, les robustes compagnons avaient ici une bien autre importance. Le droit et la force étant avec eux, la domination politique devait leur appartenir. L'état même du pays plaça les chevaliers au second rang. Comme les villes formaient le centre où s'aggloméraient les travailleurs, elles furent le siége du pouvoir suprême. La richesse qu'elles puisèrent dans l'industrie augmenta encore leur influence. Il était donc nécessaire que le régime féodal languît sous ces brumeuses latitudes,

pendant qu'il maintenait son règne sur tous les points de l'Europe.

Le bon sens des Néerlandais, leur profond réalisme exigeaient en outre qu'ils missent l'ouvrier, l'homme utile, au-dessus de l'oisif égorgeur.

Poussé par de telles causes, l'art suivit le même itinéraire que la nation : il fut avant tout communal et bourgeois. Les principaux monuments d'architecture dans la Néerlande sont des monuments civils. Quoique l'on trouve çà et là de belles églises, elles ne soutiendraient point la comparaison avec les chefs-d'œuvre gothiques de la France. Non-seulement le style en est moins riche et moins pur, non-seulement l'artiste y a déployé moins de génie, mais on n'y voit presque pas de statues. A mesure qu'on marche vers le nord, elles disparaissent en général des édifices. L'amour des objets inanimés, que le froid inspire, ne favorise nullement la sculpture, qui a pour but essentiel la reproduction de l'homme. Les hôtels-de-ville néerlandais sont, au contraire, les plus beaux qu'il y ait dans le monde. Ils forment donc la gloire principale et l'œuvre caractéristique de l'architecture dans les Pays-Bas [1]. Plusieurs d'entr'eux, surtout en Hollande, contiennent une série de

[1] Consultez, à cet égard, l'*Essai sur l'architecture ogivale en Belgique*, par M. Schayes, qui nous semble attacher trop d'importance aux édifices religieux du pays.

portraits des anciens bourgmestres. Des noms fameux recommandent souvent les toiles : Rembrandt, Barthélemy Van der Helst, Guillaume Honthorst, Van den Eeckhout et Govart Flinck y ont apposé leur signature. On devine sans peine d'ailleurs combien la richesse et la force politique de la bourgeoisie étaient propices à la tendance vulgaire de l'art flamand. L'idéal ne tourmentait point ces graves industriels : pour charmer les hommes du tiers-état, les corroyeurs, les tisserands, les drapiers des jurandes et des maîtrises, la peinture néerlandaise ne pouvait mieux faire que de suivre ses goûts empiriques.

La jalousie des communes, bien loin de nuire à l'art, lui fut très utile. Cette forme sociale paraît même protéger le talent plus que toutes les autres. Chaque ville désire l'emporter sur ses concurrentes ; elle veut que la splendeur de ses monuments, l'abondance de ses curiosités, le nombre et la gloire de ses hommes d'élite ne leur laissent aucun avantage. Elle s'impose donc des sacrifices pour atteindre ce but : elle fait, par un sentiment de rivalité, ce qu'elle ne ferait point par le simple amour du beau. La cité voisine a bâti une magnifique église, elle en aura une plus brillante encore. La première possède de grands artistes dont les ouvrages sont partout célébrés, elle en développera chez elle à force d'encouragements et d'honneurs ; elle accueillera, elle stimulera tous

les esprits distingués ; elle ne sera point avare de récompenses, attendu que la satisfaction augmente et la verve et les moyens du génie. Le mérite se trouve alors dans des conditions excellentes. Au lieu de l'arrêter, de l'opprimer, comme d'habitude, on le choie, on l'enthousiasme, on lui demande de s'élever aussi haut qu'il pourra [1]. Libre et fier désormais, ne craignant point les

[1] L'édit par lequel Florence ordonna l'érection de Santa Maria del Fiore, sur l'emplacement d'une vieille basilique, respire un noble orgueil, une audace magnanime, qui font voir combien le génie communal aide a la prospérité de l'art. En 1294, la ville chargea le *capo-maestro* ou podestat de la Seigneurie, appelé Arnolfe, « de tracer le plan de cette reconstruction avec la plus grande et la plus somptueuse magnificence, de telle sorte que l'industrie et le pouvoir des hommes n'inventent et n'entreprennent jamais rien de plus vaste, ni de plus beau ; selon ce que les habitants les plus sages de Florence ont dit et conseillé en réunion publique et en réunion secrète, à savoir : que l'on ne doit pas mettre la main aux ouvrages de la commune, si l'on n'a pas le projet de les faire correspondre à la grande âme, que composent les âmes de tous les citoyens unis dans une seule et même volonté. » Quarante ans après, lorsqu'il s'agit d'élever le campanile de l'église, la seigneurie le décréta de cette manière : « Que l'on bâtisse un monument si splendide que, par ses dimensions et la beauté du travail, il efface tout ce que les Grecs et les Romains ont fait en ce genre, au moment de leur suprême puissance. » Combien nous sommes éloignés de cette grandeur épique !

vexations qui le paralysent ou l'amoindrissent, on le voit franchir les terrestres nuages et arriver d'un élan au séjour de la beauté divine. Les trois périodes les plus brillantes dans l'histoire de l'art ont dû à ces mobiles leur éclat surprenant. La Grèce nourrissait une foule de cités envieuses l'une de l'autre: les républiques de l'Italie moderne offraient un spectacle analogue; les communes néerlandaises leur ressemblaient par les points fondamentaux. Je crois que, sous ce rapport, la Belgique a fait une grande perte en adoptant le système parlementaire, quoiqu'elle l'ait appliqué avec une largeur, une hardiesse, qui lui donnent politiquement la prééminence sur toutes les nations de l'Europe, même sur les Français, dont les orateurs débitent de très longs discours, mais peu obtiennent de résultats.

Nous devrions encore apprécier les idées esthétiques, les manières différentes dont on a conçu le beau dans les Pays-Bas. Mais il ressort de ce que nous avons dit jusqu'à présent que les peintres n'ont pu y formuler des systèmes. Ils ont pris la nature et l'instinct pour guides. Les théories, en tous cas, n'eussent exercé aucun empire sur un peuple aussi pratique : elles n'auraient déterminé aucun effet général. Voilà précisément ce qui a eu lieu. Quelques têtes exceptionnelles ont édifié un petit nombre de doctrines; mais elles n'ont point réglé la marche de la peinture. Elles

sont demeurées à l'état de préceptes individuels; nous les jugerons, lorsqu'il sera temps; nous aurions tort de nous en occuper dans ce livre préparatoire, où nous étudions l'ensemble de l'art flamand et hollandais. Il repose, à la vérité, sur un principe fondamental, celui de l'imitation et de l'empirisme, comme nous l'avons déjà montré; mais d'une part, nous en avons signalé la nature et les conséquences, de l'autre, il n'a jamais revêtu la forme didactique; nous ne le soumettrons point derechef à l'analyse.

Les autres idées, qui concernent l'utile et la science pure, n'ayant avec le beau que des rapports subalternes et fort éloignés, nous retiendront encore moins.

La lenteur, qui préside à l'enfantement de la pensée dans la Néerlande, a produit la constance des habitudes. Les modes, les opinions nouvelles ne remuent point tout d'un coup ces âmes nonchalantes : il faut que l'impulsion se réitère bien des fois pour les mettre en mouvement. Peuple actif, les Néerlandais prennent vite une résolution; mais ils changent avec peine de coutumes et de principes. Laissant mûrir les idées, ils les recueillent au moment où elles sont près de choir, et n'abandonnent qu'à la longue les traditions comme les usages de leurs pères. Il s'ensuit que presque tous les objets de création humaine, peints dans leurs tableaux, ont conservé dans le monde réel les

formes qu'ils avaient jadis. Ce sont les maisons, les chambres, les décorations intérieures d'autrefois : on y observe les mêmes pots d'étain, les mêmes vases de cuivre, les mêmes dressoirs et les mêmes courtines. Les habits seuls ont varié, surtout ceux des hommes. Et à la persistance des goûts se joint la permanence des choses. Des rues entières datent du seizième et du dix-septième siècles ; les Neérlandais inscrivant sur la façade de leurs habitations l'année où elles ont été construites, on en détermine l'âge sans peine et sans erreur. Dans la Hollande, on se sert encore des monnaies primitives, et l'on paie les denrées avec les pièces d'argent qui payaient les œuvres des maîtres. De même que les peintures offrent l'image de la vie ancienne, la vie actuelle a parfois l'air d'être copiée sur les tableaux. On pourrait se demander quel est l'original, si les artistes morts retraçaient la nature ou si le présent imite le passé. Charmante illusion qui séduit l'intelligence, et accroît aux yeux de l'historien l'attrait poétique de ses recherches !

CHAPITRE V.

Action des circonstances historiques.

L'activité de l'homme, dirigée par ses conceptions, influencée par le climat, les lieux et la race, produit une succession de faits. Les uns sont de purs résultats, qui demeurent sans conséquences. D'autres ont une valeur plus grande et, simples effets d'abord, deviennent ensuite des causes secondaires. Ils possèdent quelquefois une telle énergie que les hommes peu clairvoyants se laissent prendre aux apparences, et les regardent comme les seuls mobiles de l'histoire, doctrine entièrement fausse. La paix et la guerre sont deux de ces circonstances. Produites par les antipathies de race, les haines religieuses, les rivalités commerciales et politiques, les luttes entre les nations

ne tardent point à se placer au nombre des principes générateurs. Les suites directes et indirectes s'en prolongent fréquemment très loin. Les croisades, si l'on veut un exemple, eurent manifestement pour source la dévotion enthousiaste du moyen-âge. Il était naturel que les Chrétiens cherchassent à délivrer cette Palestine, où Dieu lui-même avait conduit le peuple élu, et où le Rédempteur était mort sur le Golgotha. « Or, les Croisés ne pouvaient parcourir tant de pays, voir des lois et des coutumes si diverses, sans acquérir de l'instruction et des connaissances nouvelles. Leur pensée se fortifia; leurs préjugés s'affaiblirent; des idées neuves germèrent dans leurs têtes : leurs habitudes leur parurent grossières relativement à celles des Orientaux policés; et ces impressions étaient trop vives pour sortir de leur mémoire, lorsqu'ils étaient de retour dans leur patrie[1]. » On sait, en outre, combien fut heureuse leur influence sur la marine et le commerce, quelle large part elles eurent au développement de la puissance royale d'un côté, de l'autre à l'émancipation du tiers-état. Elles enfantèrent d'ailleurs des conséquences immédiates, batailles, meurtres, incendies, ruine de plusieurs familles, déplace-

[1] Robertson, *Tableau des progrès de la société en Europe, depuis la destruction de l'Empire romain jusqu'au commencement du XVI[e] siècle.*

ment des capitaux. Prises en elles-mêmes, sans considérer leur source et leur but, elles ont donc été un événement fertile et montrent ce que nous entendons par circonstances historiques. Chaque guerre peut avoir ainsi des effets spéciaux; ceux des guerres, qui ont troublé le commencement de notre siècle, ont été fort nombreux. La paix a d'autres suites : elle favorise l'industrie, le commerce, l'agriculture et les beaux-arts. L'envahissement et la conquête d'un pays changent toutes ses destinées. L'excès ou la rareté de la population se présentent aussi à nous comme des faits importants. « Le peuple, dit Montesquieu, peut devenir si nombreux, et, d'un autre côté, les moyens de le faire subsister peuvent être si incertains, qu'il est bon de l'appliquer tout entier à la culture des terres. Dans ces États, le luxe est dangereux, et les lois somptuaires y doivent être rigoureuses. Ainsi, pour savoir s'il faut encourager le luxe ou le proscrire, on doit d'abord jeter les yeux sur le rapport qu'il y a entre le nombre du peuple, et la facilité de le faire vivre. » Une autre nécessité qui a la même origine, est celle des émigrations. Tous les pays surchargés d'habitants ont leur *ver sacrum*. La Grèce, la Germanie et la Gaule furent longtemps contraintes d'épancher autour d'elles la jeunesse qu'elles ne pouvaient nourrir : celle-ci allait fonder au loin des colonies. La Suisse, l'Auvergne et la Savoie se débarrassent encore chaque

année d'un excédant de population. Quand le nombre des individus n'est point en rapport avec la grandeur ou les ressources du terrain, la misère ne les menace pas; les conditions offrent moins d'inégalité, puisque la surabondance des travailleurs n'en met pas une foule à la merci des riches. Comme on trouve facilement de l'ouvrage, comme on ne se dispute point la nourriture, la nation est plus tranquille et plus heureuse. Le développement énorme des capitales, et la centralisation immodérée qu'il entraîne, influent avec une grande énergie sur le sort des peuples. On n'en a point encore dénoncé tous les fâcheux résultats.

La nature nous offre, aussi bien que l'histoire, des événements irréguliers. Son cours n'est pas assez fixe et invariable pour que des accidents ne puissent y avoir lieu. Elle n'échappe donc point tout à fait à la narration : des catastrophes inattendues changent l'ordre et l'aspect habituel de ses phénomènes. Les tièdes brises de juin réchauffent par moments les hivers, le froid de l'hiver attriste les beaux jours. Un incompréhensible mal dévore des milliers d'hommes; la peste éclaircit les populations, comme un châtiment de Dieu. Les fleuves inondent la campagne et ruinent les espérances du laboureur. Des pluies sans terme, de longues sécheresses engendrent la famine, qui trouble souvent la paix des royaumes, qui hâte la chute des monarques. Pendant l'hiver de

1788-1789, un des plus rudes qu'ait essuyés la France, le peuple manquait de pain, et, en 1830, il coûtait 5 sous la livre, ce qui ne contribua pas faiblement à irriter les classes pauvres. La mer a bien des fois envahi certaines portions de la Néerlande; quelques provinces ont disparu, et, si l'onde est calme, on aperçoit des églises, des monuments détruits sous les flots de l'abîme. Ces malheurs ne sont pas sans importance dans la destinée des nations.

Les circonstances historiques admettent-elles le progrès? Il me semble difficile de ne point le reconnaître. Les circonstances favorables prennent peu à peu le dessus et marchent rapidement vers la stabilité. Les circonstances nuisibles deviennent moins fréquentes, et perdent chaque jour de leur funeste pouvoir. Les guerres ne sont plus des luttes exterminatrices, comme chez les anciens. Nous n'égorgeons pas, ainsi que les Hébreux, les femmes, les enfants des vaincus et jusqu'à leurs bestiaux; un plus petit nombre d'hommes meurent dans nos batailles et nous n'imitons pas les incessantes hostilités des Romains. Les disettes sont moins cruelles, moins répétées, moins absolues qu'elles ne l'étaient dans le monde antique, sous le Bas-Empire et dans l'époque intermédiaire. Les perfectionnements de l'agriculture et du commerce, la surveillance de l'État, les dépôts de provisions empêchent le retour de ces famines

extraordinaires qui décimaient les peuples. Sans parler de celles que mentionnent les livres saints, on les voit se succéder à si peu de distance aux Xe et XIe siècles, que la race humaine semble avoir été en péril de mort. D'une autre part, la guerre blesse tous les intérêts des nations modernes, contrarie leurs idées, leurs goûts, et répugne à leur manière d'être. Benjamin-Constant a mis cette vérité hors de doute. Par suite, les collisions doivent devenir de plus en plus rares, puisqu'elles appauvrissent les royaumes et leur font courir des dangers, sans chances de gain équivalentes. Herder a prouvé que les forces pernicieuses se débilitent naturellement et sont toujours vaincues par les puissances bienfaisantes. Le nombre des accidents malheureux diminue donc sans cesse dans la vie de l'humanité ; ils font place aux heureuses circonstances.

La littérature et les arts subissent, comme le monde réel, l'action des événements historiques. Je ne crois pas qu'on veuille nous contester cette proposition. La virtualité des faits est celle qu'on aime le plus généralement à reconnaître : elle opère d'une façon plus immédiate et les cerveaux grossiers eux-mêmes peuvent la comprendre. Ils ne cherchent pas l'origine des incidents qui les frappent : ils les considèrent à part et les regardent comme des causes absolues. Rien ne fausse davantage la pensée ; mais le manque de clairvoyance

poussera toujours les esprits mesquins vers un tel excès.

Les circonstances historiques sont très variées ; elles produisent par suite des effets nombreux que nous ne jugerons point tous. Nous abordons ici le domaine du particulier, nous entrons dans le détail du réel : les incalculables formes de la vie se pressent sous nos yeux ; elles glissent devant notre mémoire, comme sur le théâtre du monde, en groupes confus, en interminable procession. Un orage divin précipite leur marche ; elles accourent perpétuellement du fond de l'avenir et se plongent dans les ténèbres du passé : une lueur mobile les éclaire, pendant qu'elles traversent le présent. Nous laisserons-nous entraîner par elles, comme la foule des hommes ? Nous perdrons-nous au milieu de cette incohérente multitude, nous qui sommes aussi, à quelques égards, l'œuvre éphémère des lois universelles ? A Dieu ne plaise ! Nous demeurerons sur le bord de la route, en fidèles observateurs ; nous classerons du moins les plus importantes de ces apparitions.

Pour que l'art puisse fleurir chez un peuple, il est, avant tout, nécessaire que ce peuple ait triomphé de la nature et possède un grand bien-être. Aussi longtemps qu'il lui faut soutenir une lutte de chaque jour contre les pouvoirs extérieurs, ce duel tragique absorbe non-seulement toutes ses forces, mais occupe toute son imagination. Il rêve

aux moyens de dompter son farouche ennemi; quand la lassitude ne l'endort pas après le travail, il combine le plan de ses expéditions nouvelles. Les habitants de l'Amérique épuisent encore ainsi leur activité; les recherches superflues, les inutiles prodiges des beaux-arts ne les tentent guère[1]; la poésie, la peinture, la sculpture, l'architecture ne réussissent pas dans un pays trop neuf. Le désert n'est-il point là, qui sollicite l'effort des habitants? Un avenir inconnu séduit leur pensée; le besoin et l'espérance les tiennent enchaînés au réel. Mais plus sont nombreux les obstacles à détruire, plus l'habileté qu'une nation acquiert par la suite est méritoire. Sous ce rapport, on ne saurait avoir trop d'estime pour les Néerlandais, car nul peuple au monde n'a enduré d'aussi cruelles épreuves, n'a soutenu un pareil labeur. L'homme de nos jours, qui se promène sur les dunes sablonneuses de la Belgique, vers Ostende ou Blankenberg, ayant à gauche une mer convulsive et à droite de fertiles campagnes, image de l'aisance et du repos, ne devine point quelles fatigues ont coûtées ces prairies muettes, quels torrents de sueurs a bus cette terre verdoyante, ce sol artificiel.

Lorsque César entra dans la Belgique, elle avait

[1] M. Eugène Vail a fait tout un volume pour montrer que la littérature prospère aux États-Unis; mais son plaidoyer prouve justement qu'elle y est dans l'enfance.

une apparence lugubre et n'offrait aucun vestige de culture. D'impénétrables forêts, que la hache avait toujours respectées, dressant leurs troncs immenses et déployant leur noir feuillage, en couvraient la plus grande partie d'une ombre éternelle. Quand les chênes tombaient de vétusté, ils pourrissaient au milieu de la fange, sous les longues averses du Nord. Les plaines formaient de vastes marécages, où s'abattaient par troupes les oiseaux du cercle boréal. Les fleuves, ayant à peine un lit tracé, erraient, pour ainsi dire, au hasard sur le pays : leurs continuels débordements légitiment cette expression. La mer, de son côté, inondait les terres basses deux fois par jour, noyait les vallées et changeait en îles les éminences. Le renne, l'ours, l'élan, le bison peuplaient ces effrayantes solitudes. On les entendait mugir et bramer sous les voûtes des bois, mêlant leur cri farouche aux plaintes de la bise, ou interrompant le silence des nuits d'hiver. L'Amérique n'a point de lieux plus sauvages que ne l'étaient alors les Flandres. De rares habitants ne pouvaient les féconder, ni mettre un terme aux sévices de la nature. Ils se réfugiaient sur les collines, sur des monticules préparés de main d'homme, où l'Océan les assiégeait et les menaçait. Leurs cabanes entourées par les flots, semblaient des esquifs immobiles; on aurait cru voir des bâtiments échoués, quand l'onde s'était enfuie.

Le pays ne se transforma guère sous la domination romaine. Pline en fait un tableau, qui rappelle les descriptions de la Louisiane par Châteaubriand. « Non loin du territoire des Cauques, on aperçoit, dit-il, des forêts très élevées, principalement au bord de deux lacs. De gros chênes croissent jusque sur les rives. Entraînés par leur poids, succombant à leurs propres dimensions, ou renversés par les flots et les vents, ils tombent, mais emportent avec eux le sol qu'étreignent leurs racines, comme des espèces d'îlots. Tenus en équilibre, au moyen de ce lest, ils flottent tout droits, ils naviguent même, car leurs branches monstrueuses leur servent d'agrès. Plus d'une fois, pendant la nuit, nos escadres en station les prirent pour des vaisseaux, qui fondaient volontairement sur elles; et nos soldats tiraient leurs épées pour livrer bataille à des arbres[1]. » Au IVe siècle, dans le panégyrique de l'empereur Constant, le rhéteur Eumène prétendait qne le sol des Pays-Bas n'était point de la terre; il le disait si imbibé d'eau que, non-seulement aux endroits marécageux, il fléchissait sous le pied, mais qu'aux lieux où il paraissait plus ferme, il chancelait encore sous les pas et tremblait au loin, de telle manière qu'il semblait nager sur d'invisibles torrents. Pour cuire leur nourriture et chauffer leurs mem-

[1] PLINE, *Historia mundi*, l. XVI, c. L.

bres glacés, les indigènes n'avaient qu'une tourbe fangeuse, séchée par les vents plutôt que par le soleil. Une jaunâtre fumée tournoyait au-dessus des huttes, ou sortait du milieu des feuillages, comme celle qui trahit aux regards d'Ulysse le palais de Circé.

Pendant une grande portion du moyen-âge, la Néerlande présenta encore le plus sombre aspect. Au IXe siècle, on désignait la Flandre sous le nom de Forêt sans borne et sans miséricorde. Elle servait de repaire à des brigands qui assassinaient les voyageurs. Elle était impraticable au VIIe siècle, et l'auteur de l'ancienne légende de St-Bavon regarde comme un fait merveilleux que Domlinus, prêtre fixé à Thourout, eût pu la traverser sain et sauf pour aller voir l'apôtre, dans le monastère fondé par lui sur l'emplacement actuel de Gand. Les reptiles contraignirent, au XIe siècle, un ermite à quitter les environs de Watton, près d'Ypres, qui formaient alors un désert. La légende de Baudoin de Boccle représente l'endroit où fut posée, en 1197, la première pierre de ce couvent, et même tout le pays de Waes, comme un lieu sauvage et inculte : des bêtes fauves y rôdaient nuit et jour. Les loups étaient si nombreux que les moines les entendaient courir autour de leur demeure et que les hurlements de ces animaux les troublaient dans leurs prières. Les religieux de Baudeloo ne cessaient de témoigner à leur abbé

l'inquiétude, où les plongeait sa coutume d'aller, pendant les ténèbres, implorer Dieu sous les branches de la forêt voisine. Les bords de la Meuse, du Demer et du Wahal étaient sans cesse ravagés, comme ceux de l'Escaut, par des inondations. Les terrains en friche, les ronces, les lacs, les fondrières couvraient une immense étendue de pays. L'urus, le bubale, l'âne sauvage parcouraient ces landes et ces forêts solitaires. Un semblable état physique augmentait la rudesse de la température. Suivant Strabon, la grandeur des bois, la multiplicité des marécages, les envahissements des fleuves et de la mer, entretenaient dans la Gaule belgique une telle humidité qu'il y pleuvait perpétuellement, et que, lorsqu'il ne tombait point de pluie, l'air était chargé d'une épaisse brume, en sorte que le jour ne durait pas plus de trois ou quatre heures. Les fruits ne pouvaient mûrir. On jugera de la longueur des hivers, quand on saura que les armées romaines n'entraient point en campagne avant le mois de juillet. Une profonde couche de glace permettait, tous les ans, de traverser le Rhin, soit à pied, soit à cheval. La Néerlande paraît avoir eu, dans ces temps éloignés, le même climat que la Norwége actuelle[1].

La Hollande avait une physionomie plus triste

[1] Nous empruntons ces détails à l'ouvrage de M. Schayes : *Les Pays-Bas, avant et durant la domination romaine.*

encore, s'il est possible. Quelques provinces, l'île des Bataves, par exemple, étaient ensevelies chaque année sous les flots, pendant l'automne. Les habitants vivaient alors sur leurs buttes factices, comme les Égyptiens, quand le Nil abandonnait son lit. Les vagues de la mer du Nord battaient le pied des citadelles romaines, qui s'élevaient dans ces affreux parages. Combien de fois les vainqueurs du monde, en regardant l'eau sans borne, les nues sans fin, l'horizon sans couleur, durent-ils baisser la tête et pleurer leur beau ciel! Les autres portions du territoire offraient un spectacle aussi mélancolique. Les marécages y étaient plus nombreux que vers le sud, les lacs s'y enchaînaient et formaient un vaste réseau. Les canards, les oies sauvages, le héron, la cigogne, l'épervier, l'albatros et le courli, la mouette et le plongeon y faisaient retentir leur voix sonore. Des broussailles, des forêts immenses couvraient les parties sèches; les rameaux étaient si abondants et si touffus qu'on aurait pu cheminer plusieurs lieues, de branche en branche. Des troupes de chevaux indomptés parcouraient ces bois, comme aujourd'hui les steppes mongoles. Les baies profondes, qui échancraient les terres, y amenaient l'Océan; les tempêtes boréales pénétraient, avec leur fracas, leurs lames et leurs tourbillons, au sein même du pays. Elles changeaient constamment la forme des grèves : on eût dit que

la mer se plaisait à varier des côtes aussi mobiles [1].

Quelle obstination héroïque il a fallu pour vaincre une semblable nature! Elle déjoua l'adresse et brava longtemps la puissance de l'homme; elle ne fléchit sous sa main qu'après avoir résisté des siècles; l'abîme est captif, les orages grondent en vain; mais ce triomphe ne remonte pas si haut qu'on l'imagine. Des sections de la Néerlande n'ont été conquises sur le gouffre amer, ou ne sont devenues productives, que depuis cent ans. L'île zélandaise, nommée *Oost-Beveland*, n'a été munie de digues qu'en 1708. «En 1785 et 1786, le duc d'Aremberg fit dessécher dans les Flandres plus de sept cents bonniers de marais, entreprise qui lui coûta au-delà de 600,000 fl. » Une charte écrite par Gautier de Marvis, évêque de Tournai, en 1240, témoigne qu'au XIII[e] siècle on s'occupait à défricher les bois et les bruyères dans tout ce diocèse, alors plus vaste que de nos jours. Une foule de renseignements prouvent que, durant la même époque, la Flandre n'était pas mieux cultivée. Une forêt déserte ombrageait au

[1] Gand était un port de mer au IX[e] siècle, St-Omer au XI[e] et au XII[e], Thérouanne et Bruges au XII[e], Dam au XIII[e], l'Écluse au XIV[e]. Quelques-unes de ces villes sont maintenant à douze lieues dans les terres. Les métamorphoses de la Hollande étonnent encore davantage : on ne la reconnait plus sur les anciennes cartes.

VIIe siècle l'emplacement de la ville de Liége. C'est en 1779 seulement que l'on a rendu fertiles les landes qui entouraient Verviers. Le lieu où brillent les élégantes demeures de Spa n'était, il y a quatre cents ans, qu'un terrain abandonné. Deux siècles plus tôt, la forêt de Soignes couvrait toute la partie de Bruxelles, dite *la haute ville*. On chassait encore, au Xe et au XIe siècles, l'urus, l'élan, l'ours, le chevreuil et le sanglier dans les humides futaies de la Hollande. Les chevaux sauvages n'en disparurent que postérieurement au XIVe siècle. La richesse que les Pays-Bas déployaient à cette dernière époque était donc toute nouvelle : fruit pénible et coûteux, elle venait de mûrir sous un ciel livide, sur une terre désolée.

L'aspect de la Néerlande, quand les peuplades germaines y arrivèrent, contraintes par la force d'abandonner leur patrie, nous explique leurs goûts, leurs qualités morales et leur sort ultérieur. En butte aux violences d'un climat inexorable, il fallait qu'elles devinssent positives comme les nécessités de l'homme. Une seule question frappait leur intelligence : vivre ou mourir. Un labeur perpétuel devait les protéger contre la nature ; une heure de paresse ou d'oubli eût peut-être causé leur destruction. Il était donc inévitable que le génie pratique de l'Allemagne éclipsât bientôt chez eux son génie rêveur ; faites descendre des collines teutones une troupe de blonds philosophes,

possédant toutes les théories de Leibnitz, Kant, Fichte, Schelling, Hegel et Krause, puis mettez-les dans une situation pareille à celle des Bataves et des Belges, vous les verrez promptement expirer sur la mousse fétide, ou, abandonnant leurs systèmes, reniant la métaphysique, prendre la pioche, manier la pelle, brandir la hache, élever des digues, creuser des canaux, abattre les forêts, construire des huttes, des vaisseaux, des magasins et, pendant ce travail, renoncer pour longtemps aux considérations abstraites. L'empirisme excessif des Pays-Bas a été imposé aux Néerlandais par l'âpreté même du sol et par l'inclémence de la température. Les femmes devinrent aussi laborieuses que l'autre sexe[1]. On employa jusqu'aux enfants pour dompter l'ennemi commun.

L'aspect primitif des lieux explique en outre la marche de la civilisation et de l'art dans les Pays-Bas. Ils se sont avancés du midi au nord, s'aguerrissant peu à peu contre les fureurs du septen-

[1] « Les Flamandes sont fort actives et soigneuses, se meslans non tant seulenant des affaires domestiques (desquelles les hommes pardeça ne s'empeschent, et soucient beaucoup), ains vont aussi achepter et vendre et marchandises et biens; et si mectent et la main et la langue ès affaires propres aux hommes : et ceci avec telle dextérité, esprit, et diligence, qu'en plusieurs endroits (si comme en Hollande et Zélande) leurs maris leur laissent en main la charge de toute chose. » *Description des Pays-Bas,* par Guicchardin.

trion. La Hollande était encore faible et pauvre, quand la Belgique était puissante et riche. La zone de Bruges possède les plus anciens monuments d'architecture religieuse et civile : les édifices de la période secondaire occupent la zone d'Anvers ; les constructions postérieures et le gothique de la décadence ornent le territoire des Provinces-unies. On sait que la peinture a suivi le même itinéraire. Il ne pouvait en être différemment : les cantons du sud, moins ravagés par les flots, moins maltraités par le ciel, devaient conquérir les premiers la force et l'opulence. La même raison nous donne à entendre pourquoi toutes les églises d'une date éloignée se trouvent dans l'intérieur du pays, et pourquoi des flèches plus récentes tintent leurs carillons sur les bords de la mer[1].

Une autre circonstance bienfaisante pour l'art, c'est la paix : le plus souvent il ne peut grandir ou se maintenir sans elle. L'artiste lui doit le calme et la liberté d'esprit dont il a besoin. Toutes les périodes fameuses qu'ont illustrées le génie plastique et le génie littéraire, dans la Grèce, chez les Romains, en Espagne, en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne, ont été peu violentes et peu troublées. On connaît ces époques célèbres ; nous ne donnerons pas sur

[1] Schnaase, *Niederländische Briefe,* dans la préface.

des temps si bien explorés des détails superflus. La poésie moderne a pris naissance au milieu de la tranquillité. « L'union de la Provence, pendant 213 ans, sous une suite de princes qui ne jouèrent pas un rôle brillant au dehors et qui sont presque oubliés par l'histoire, mais qui ne souffrirent aucune invasion, qui, par une administration paternelle, augmentèrent la population et les richesses de l'État, et favorisèrent le commerce, auquel les appelait leur situation maritime, suffit pour consolider les lois, les mœurs et la langue des Provençaux. Ce fut à cette époque, mais dans une obscurité profonde, que le roman provençal prit complètement, dans le royaume d'Arles, la place du latin[1]. » Aussitôt formé, cet idiome déploya la bannière poétique ; jeune et cheminant à l'aventure, il accorda le luth des troubadours ; il chanta, durant les nuits limpides, les beaux yeux des jouvencelles et l'espérance des chevaliers. Mais une guerre éclate ; les innocents rêveurs sont traités de schismatiques ; on appelle sur eux l'anathème de l'église, on entreprend la folle croisade contre les Albigeois. Au murmure des guitares succèdent les cris de mort, aux tendresses passionnées les faits d'armes et les coups de hache. La littérature provençale agonise ; elle expire bientôt ; la langue d'oil obtient la suprématie et, depuis

[1] SISMONDI, *Histoire des littératures du Midi de l'Europe.*

lors la langue d'oc, ayant perdu toute son importance, s'offre à nous comme une vaste ruine, où glissent, environnés d'une lueur mystérieuse, les fantômes des anciens habitants.

Voilà quels terribles effets produit la guerre. Elle peut détruire un art jusque dans ses racines et en disperser aux quatre vents les semences fécondes. La peinture germanique annonçait de grandes destinées, après son merveilleux début de Cologne, après ses hardiesses du XVI[e] siècle, après avoir enfanté Dürer, Holbein, Lucas Cranach, Altdorfer, Martin Schœn, Hans Wagner, Baldung Grün et tant d'autres encore; eh bien, la guerre de trente ans se déchaîne sur l'Allemagne, les villes sont prises d'assaut, les demeures pillées ou incendiées, le commerce et l'aisance anéantis, les moissons perdues pour le laboureur; sous ce nuage de feu qui couvre l'Empire, le sentiment du beau fait place à l'inquiétude, la recherche de l'idéal au soin de la défense personnelle : blessé jusque dans les organes mêmes de sa vie, l'art des brillantes illusions se traîne vers le tombeau; à peine si quelque effort témoigne par intervalle qu'il n'a point cessé d'être. Une école de peinture se développait aussi en Bohème, lorsque la guerre des Hussites vint lui porter un coup funeste. Les troubles perpétuels de Bruges éloignèrent les marchands d'une ville si turbulente; l'industrie, n'ayant plus d'acheteurs, fut réduite à

se croiser les bras. L'opulence et le génie allèrent se fixer au bord de l'Escaut : la gloire planta son oriflamme sur les tours d'Anvers. La première école néerlandaise avait brillé sous les règnes glorieux et tranquilles de Jean-sans-Peur et de Philippe-le-Bon[1]; la deuxième s'épanouit dans l'atmosphère douce et limpide où règnaient Albert et Isabelle. L'art flamand subit une éclipse durant le XVIe siècle; aucun grand homme ne s'éleva au milieu des troubles mortels produits par la cruauté de Philippe II.

Les seules guerres, qui ne soient point désastreuses pour l'art, sont les guerres peu importantes, ou celles que l'on fait au loin. La vie de la nation n'étant pas mise en danger par les premières, elles n'épuisent pas ses ressources et ne lui ôtent point toute liberté spirituelle. Les secondes ne la privent nullement du calme intérieur, le seul qu'exige la pensée. Tels furent l'expédition d'Espagne et le bombardement d'Alger, sous la Restauration; ils ne portèrent aucun préjudice à la littérature. Mais les conséquences fatales des luttes belliqueuses ne se trouvent ainsi atténuées que pour les grands peuples; elles absorbent toujours les forces des petites nations, comme l'éprouvèrent les Romains au début de leur histoire. La

[1] Il y eut des guerres au dehors sous ces deux princes, mais le pays fut calme à l'intérieur, sauf un petit nombre de séditions qui durèrent peu de temps.

Belgique se trouve dans cette dernière situation : le moindre conflit avec les royaumes d'alentour détruirait les germes de son école renaissante. Elle n'aurait pas trop de tous ses enfants, de tous ses moyens, pour soutenir le choc d'un ennemi redoutable. Les guerres lointaines peuvent, d'une autre part, communiquer aux envahisseurs des goûts, des principes étrangers : les tentatives, faites par Charles VIII, Louis XII et François Ier sur l'Italie, introduisirent en France le goût de l'antique; pendant que Napoléon promenait ses soldats à travers l'Allemagne, les idées germaniques pénétraient dans son empire.

Nous citerons, d'après Waagen [1], un remarquable exemple de l'influence des conquêtes sur les conquérants, exemple tiré de l'histoire même qui nous occupe. Rumohr pense que la prise de Constantinople par les Croisés, en 1204, donna une vive impulsion à l'art moderne de l'Italie. Les Génois et les Vénitiens transportèrent sur leurs bâtiments les guerriers du Nord et pillèrent avec eux la cité impériale. Ils y trouvèrent un grand nombre de peintures, bien supérieures à toutes celles que l'Occident pouvait alors exécuter. L'analogie que l'on observe entre les productions toscanes et ombriennes, vers le commencement du XIIIe siècle, et les œuvres bysantines, lui paraît

[1] *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.* Breslau, 1822.

avoir pour source la présence de ces dernières dans la Péninsule. L'hypothèse a une grande vraisemblance et l'on doit croire que le même événement a exercé la même action en Flandre et sur les bords du Rhin. Les modèles néogrecs y parvinrent sans doute; ils éveillèrent l'imagination des artistes, dont ils rectifièrent le goût. Trois têtes du Christ nous en fournissent la preuve : l'une peinte par Jean Van Eyck et exposée à l'académie de Bruges, l'autre dessinée par Hemling et acquise par M. Solly, de Berlin, la troisième ornant le suaire de sainte Véronique, dans la collection Boisserée. On y observe un même type, celui qui distingue le Rédempteur sur la vaste mosaïque de la cathédrale de Spolète, dite de Solsernus, et remontant à l'année 1210; Rumohr et d'autres auteurs la mentionnent comme révélant l'imitation des Grecs modernes en Italie. Or, non-seulement les troupes de Flandre prirent part au siége de Constantinople, mais leur chef, le comte Baudoin, y ceignit la couronne impériale et sa famille conserva cette dignité jusqu'en 1261. Il est indubitable, d'un autre côté, que le nouveau monarque entretint des relations avec ses proches, et que

[1] Les miniatures bysantines sont les plus parfaites qu'ait produites le moyen-âge. Nous tenons cette remarque de M. le comte de Bastard, et nous en avons vérifié l'exactitude sur les planches de son brillant ouvrage qu'il a bien voulu nous montrer lui-même.

Baudoin II, n'ayant pu se défendre contre Michel Paléologue, revint habiter momentanément son pays [1]. Des communications réitérées et immédiates s'étant donc établies entre la Flandre et Constantinople, une foule d'images ne durent-elles point passer d'une région dans l'autre? Il est aussi très probable que les artistes néerlandais se formèrent à la technique bysantine, la meilleure de toutes pendant le moyen-âge, soit qu'ils l'apprissent au-delà des mers, soit que l'empereur envoyât des peintres grecs à ses parents. Un fait appuie d'ailleurs l'opinion de Waagen : l'art jetait un vif éclat sur les bords du Rhin et en Belgique, précisément dans la première moitié du XIII[e] siècle, comme le démontre le *Parcival* de Wolfram d'Eschenbach, poème écrit durant cette période. « Aucun peintre de Cologne ou de Maestricht, si l'on en croit la relation, y est-il dit, n'aurait pu peindre un aussi beau soldat que cet écuyer à cheval [2]. »

On peut au surplus poser cet axiome : Tout ce

[1] Meyer.

[2] Es hætte kein Maler zu Kœln oder Mastricht,
(So giebt die Aventure Bericht),
Eine Kriegergestalt gemalt so schœn,
Als der Knap zu Ross war anzusehn.

Sammlung deutscher Gedichte, herausgegeben von Muller. Berlin, 1784.

qui aide à la prospérité d'une nation aide à la prospérité de l'art; tout ce qui nuit à l'une nuit à l'autre. Ainsi l'abondance des capitaux, le développement du commerce et de l'agriculture, la perfection de l'industrie, la grandeur politique et la force numérique d'un peuple, le degré de science où il est parvenu, la justice de ses lois [1], la bonne harmonie des citoyens entre eux, la régularité de l'administration favorisent et facilitent la recherche du beau, la création de l'idéal. La poésie est une brillante efflorescence; elle couronne les sommets de la vie humaine; pour qu'elle s'épanouisse, il faut qu'une séve exubérante inonde sa tige. Remarquons toutefois que la poursuite des biens matériels doit être la conséquence d'un instinct, plutôt que le résultat d'un principe, et ne doit ni absorber nos forces, ni envahir notre pensée. L'existence d'une nation se compose de faits moraux et de faits qui tombent sous les sens. Ne voir que les derniers, c'est trahir peu de vigueur intellectuelle; y songer uniquement, c'est trahir peu d'élévation de caractère. On ne fonde et ne maintient aucune chose importante avec un manque de sagacité joint au manque de dignité. On perd

[1] La science et la législation appartiennent à la catégorie des idées; nous les mentionnons ici, parce que notre désir d'être bref ne nous a point permis de leur consacrer, dans le précédent chapitre, une attention suffisante.

même, en prenant cette route, les avantages physiques dont on se croyait le défenseur, car si les minéraux, les végétaux, les animaux peuvent se passer de comprendre, l'homme, créé nu et débile, ne subsiste qu'au moyen de son entendement : il triomphe du monde extérieur, parcequ'il le juge et l'analyse. Or, l'individu même n'échappant à la mort que sous la protection de la pensée, la regarderons-nous comme superflue dans la vie sociale, vie bien autrement difficile et complexe? Soutenir une semblable doctrine serait une preuve d'aliénation mentale. Le pouvoir suprême est en définitive celui de l'intelligence, puisqu'il gouverne l'emploi de tous les autres, les annule par sa faiblesse et les rend féconds par sa vigueur. Le peuple, qui ne voudra soigner que ses intérêts matériels, dépérira même matériellement. Des nations plus réfléchies, plus savantes, plus adroites, car l'étude aiguise l'esprit, non-seulement l'éclipseront bientôt, mais anéantiront son commerce, gêneront son industrie et détourneront les sources de sa prospérité, pour les faire couler chez elles. On laisse échapper un sourire involontaire, lorsqu'on entend célébrer comme des œuvres de sagesse ces théories prétendues positives, qui ont un seul défaut, celui de ne pas réunir les conditions de la vie [1]. Autre chose est le négoce, autre

[1] « Une nation qui a la conscience d'elle-même est à la

chose l'abrutissement et la rapacité mercantiles. Du monde réel les derniers vices passent dans l'art et dans la littérature; l'amour du gain détrône l'amour du beau. Toutes les grandes inspirations s'éteignent; la pensée de l'artiste ne monte plus vers le firmament, elle rampe sur la terre : comme les herbes paresseuses qui se traînent le long des champs, elle n'a plus ni force ni grâce; elle ne produit que des baies sans saveur, bientôt dispersées par le vent de l'éternel oubli. La situation présente de la littérature, en France et en Angleterre, le démontre assez. La peinture du premier royaume marche insensiblement à sa ruine; elle expose chaque année des tableaux qui ont moins de valeur que les précédents.

Les circonstances funestes pour les arts, comme pour les nations, peuvent prendre mille formes diverses. Manque d'argent, torpeur du négoce, inhabileté de l'agriculture, faiblesse de l'industrie, dépopulation des campagnes, ignorance, injustice des lois, division des citoyens, mépris des peuples limitrophes, désordre administratif, en voilà quelques-unes dont les suites sont immenses. D'autres néanmoins sont plus terribles encore, parce qu'elles engendrent les premières. Deux traités

fois une puissance intellectuelle et politique, » dit M. Nothomb avec une grande justesse, dans son *Essai sur la révolution belge*.

fameux ont eu à l'égard de la Belgique cette pernicieuse fécondité. Celui de Munster, signé en 1648, ferma les bouches de l'Escaut et annula non-seulement le port d'Anvers, mais tous les ports de la Flandre, interdit aux Belges l'accès des Indes orientales et occidentales, et pour ne laisser à leur marine aucun emploi, aucune ressource, fit passer entre les mains des Hollandais l'approvisionnement du sel, qu'on allait chercher au loin. Le traité de la Barrière, conclu pendant l'année 1715, augmenta cette odieuse servitude et en redoubla les effets. Un grand nombre de places fortes furent livrées aux troupes des États-Généraux. Sur trente-cinq mille hommes, les derniers devaient en fournir quatorze mille : ils obtinrent le droit de parcourir le pays dans tous les sens, d'user de tous les moyens pour se défendre, en cas d'attaque; on leur abandonna de nouvelles portions du territoire, notamment Venloo et sa banlieue; on leur permit de s'approvisionner au dehors, sans payer d'impôts à la frontière; on exigea de la nation un subside annuel de cinq cent mille écus (un million deux cent cinquante mille florins de Hollande, ou un million quatre cent mille florins de Brabant), outre le revenu de la Gueldre et les frais de logement pour les soldats[1].

[1] *Mémoire sur l'état de la population, des fabriques, des manufactures et du commerce dans les provinces des Pays-Bas,*

La Belgique fut dès-lors anéantie comme puissance politique et puissance commerciale : la Hollande, tout à coup développée sous la baguette d'une jeune doctrine, d'une liberté naissante, d'une nouvelle organisation, devenue plus forte, parce qu'elle était unie, parce qu'elle étudiait et comprenait, parce qu'elle ne dirigeait point maladroitement sa vigueur, domina, opprima, culbuta sa voisine méridionale et, pendant un siècle et demi, la força de rester immobile, en lui mettant le pied sur la poitrine et la pointe de son épée sur la gorge. Exemple manifeste du pouvoir des idées! Ces provinces n'étaient rien, quand le système calviniste illumina et féconda leurs marais : elles lassèrent la haine de l'Espagne, battirent l'Angleterre, firent trembler la capitale des Trois-Royaumes, couvrirent l'océan de leurs flottes, luttèrent victorieusement contre la France, étendirent leur commerce d'un bout du monde à l'autre, annulèrent la Belgique et obtinrent l'admiration des hommes, quand la pensée, le principe vivifiant des nations, les eut remplies d'une ardeur créatrice et armées d'une vaillance inflexible. Qu'on ose maintenant révoquer en doute la prodigieuse efficacité de l'esprit!

Le sort de la peinture se régla sur celui des

depuis Albert et Isabelle jusqu'à la fin du siècle dernier ; par Natalis Briavoinne.

deux peuples. L'école flamande, si brillante pendant la première moitié du XVII[e] siècle, tomba dans la langueur à partir de 1648. Les hommes de talent peu nombreux qu'elle produisit encore allèrent vivre au loin, sous un ciel plus fortuné : l'Allemagne, l'Italie, la France, la Hollande même devinrent leur séjour ; ils émigrèrent avec l'opulence et le bonheur, exilés pour longtemps de leur pays. Tels furent Vandermeulen, Philippe de Champagne et son neveu, Biset le jeune, De Coninck, François Hals, Van Oost le vieux, Gérard de Lairesse, Francisque Milé, Van Bloemen, Vleughels et d'autres bannis volontaires, dont le mérite prolongea le crépuscule de la gloire flamande. Un seul resta fidèle à sa patrie désolée ; la verve d'Érasme Quellyn le jeune entretenait le souvenir de Rubens ; on eût dit une étoile qui rayonnait sur son tombeau[1]. Après 1715, ce fut bien pis encore : l'on ne trouve, dans un espace de cent années, que dix ou douze noms tout à fait obscurs.

En même temps que la Belgique descendait ainsi les pentes de la vallée des morts, son ennemie, sa sœur d'autrefois, escaladait les pentes contraires et montait hardiment vers les cieux. Depuis l'*Union d'Utrecht,* conclue au mois de jan-

[1] *Esquisse d'une histoire des arts en Belgique, depuis* 1640 *jusqu'à* 1840, par Félix Bogaerts ; opuscule où on trouve d'excellentes idées.

vier 1579, et la déchéance de Philippe II, proclamée dix-huit mois plus tard, la Hollande avait vu naître ou grandir Bloemart, Poelenburg, Mirevelt, Albert Cuyp, Van Goyen, les frères Both, Jean Wynants, De Heem, Gérard Honthorst, Rembrandt, Saftleven, Bamboche, Terburg, Adrien et Isaac Van Ostade, Gérard Dow, Gabriël Metzu, sans parler des artistes que j'oublie. Après 1648, elle offrit au monde étonné Wouwerman, Pynacker, Berghem, Weenix, Potter, Everdingen, Ruisdael, Backhuysen, Mieris, Hobbema, Jean Steen, Hondekoeter, Van de Velde, Karel Dujardin, Eglon Van der Neer, Philippe Van Dyck, Moucheron, Van Huysum, Adrien Van der Werf et un petit nombre d'autres. Mais, chose étrange! elle devint stérile postérieurement à 1715. Une partie des hommes que nous venons de citer peignirent encore; leur âge mûr et leur vieillesse continuèrent à illustrer les Provinces-Unies. Pas un seul homme nouveau ne se forma. C'est que la Hollande se sentait lasse : elle perdait chaque jour de son ardeur guerrière, de son ambition politique, de son zèle religieux : l'indifférence du siècle la gagnait. La richesse devenait le but principal de tous les citoyens, le négoce atteignait une splendeur extraordinaire; la verve héroïque allait s'affaiblissant. Le pays ne pouvait déjà plus résister à l'Angleterre, en 1757. Une langueur secrète le frappait au milieu de son luxe; les arts,

qui périssent faute d'exaltation, mouraient sur le brillant lit de souffrance, où les couchait la tiédeur publique.

Ce double exemple suffirait pour prouver que l'enthousiasme est une force et une force merveilleuse. Il inspire le génie, stimule l'activité, augmente les ressources de notre nature : les peuples, comme les individus, ne font sans lui que des choses vulgaires. Les périodes fameuses, les nations célèbres lui doivent leur éclat. L'histoire n'est qu'un long témoignage en sa faveur. Là où manque cette divine flamme, l'humanité reste immobile, comme un navire saisi par les glaces du pôle.

Le découragement, la froideur, la mesquinerie des goûts, des idées, sont pour les États d'infaillibles poisons : les royaumes, où ils circulent, tombent peu à peu dans le sommeil de la mort. Je défie qu'on trouve une seule nation qui, depuis le commencement du monde, soit parvenue sous leur influence, je ne dirai point à la grandeur et à la célébrité, mais à la fortune commerciale et aux succès industriels. Ce n'est pas en relâchant les principes moteurs qu'on accroît la puissance d'une machine.

L'histoire des Pays-Bas, comme celle du monde entier, met une autre observation hors de doute : c'est qu'un peuple a besoin de son indépendance pour prospérer. Quelle que soit la forme du gouvernement qu'il adopte, il est plus heureux s'il

traitent d'esprits farouches, les déclarent insociables, puis cherchent à les dompter par la souffrance et la calomnie. Le pouvoir moral que leur donne le succès, et le pouvoir matériel qui s'y trouve joint, leur permettent de faire cette expérience sur une grande échelle. Ils poursuivent jusqu'à la mort les débutants qui s'annoncent comme leurs héritiers. La foule leur sert d'ailleurs involontairement de complice. Humble esclave de la mode, elle n'apprécie et n'admire que les ouvrages sanctionnés par elle. Tout ce qui n'a point encore réussi ne l'intéresse guère. Elle blâme les novateurs, sauf à les porter plus tard en triomphe. Quand même elle aurait d'autres penchants, les nombreux produits de l'école régnante absorbent toute son attention. Que ce soient des monuments, des tableaux, des sculptures, ils remplissent les lieux où on pouvait en placer; le fait seul de leur présence est un obstacle; ils éliminent fatalement les œuvres plus récentes. Peu d'hommes ont d'ailleurs la force de se soustraire à l'empire de la vogue; les esprits indépendants, qui appartiennent aux secondes générations, travaillent donc presque toujours dans la solitude et n'ont pour appui que la conscience de leur valeur. L'histoire des arts et celle des littératures sont pleines de faits qui prouvent cette loi terrible, en vertu de laquelle les hommes de talent sont condamnés à la mort ou à l'infortune, s'ils naissent trop près d'un groupe d'hommes fameux. Labruyère

souffrit cruellement d'une position pareille; malgré son ardeur et sa force, Géricault ne put s'en tirer : la jeunesse actuelle de la France y périra. Pour qu'une génération puisse ceindre la couronne, il faut que le temps ait un peu obscurci et vieilli la gloire des générations antérieures, que l'oublieuse multitude commence à en perdre le souvenir, qu'elle cherche du regard ses nouveaux maîtres. Les grandes crises politiques et sociales ne sont donc pas seulement propices au génie, parce qu'elles ravivent les nations, et enfantent des idées inconnues, mais parce qu'elles précipitent l'action de la durée, parce qu'elles voilent aux yeux de la foule les statues des grands hommes ensevelis. La routine est fille de l'admiration, comme de l'habitude; l'une et l'autre s'évanouissent au milieu des orages, ou s'y affaiblissent. Ce qui est vrai d'un peuple est vrai de l'humanité; elle a besoin de ces longues catastrophes, de ces drames mortels, qui, entre deux civilisations, brisent la tyrannie de la mémoire.

On commet donc une grave erreur, en affirmant que les nations ne peuvent saisir qu'un fois l'idéal, pendant le cours de leur existence. Non-seulement elles peuvent obéir à plusieurs lois religieuses, comme l'ont fait les Italiotes, et déployer sous chacune des mérites divers, mais, sous l'empire d'une même doctrine, d'heureuses circonstances peuvent leur permettre plusieurs fois de réunir le calme

et la vigueur, l'inspiration et le bien-être. Les époques de gloire ayant des bornes restreintes, comme nous l'avons dit, c'est une raison nouvelle pour que ces périodes se multiplient. Les races ont, ainsi que les poètes, leurs jours de tristesse, de doute et de fatigue; on les voit passer de l'enthousiasme à l'abattement, de l'abattement à l'exaltation. Leur génie se voile la face et pleure en silence; puis il redresse la tête, secoue sa lumineuse chevelure, prend la lyre ou le glaive, et chante ou combat.

Nous suspendrons ici notre analyse des circonstances historiques; un grand nombre échappe à toute classification. Tel est le mariage de l'empereur Othon II avec la princesse grecque Théophanie, mariage qui exerça une influence évidente sur l'art allemand, au Xe siècle. L'histoire de la peinture néerlandaise nous offrira de ces événements capricieux, de ces faits indisciplinables. Mais nous ne terminerons pas le chapitre actuel, sans déplorer les malheurs de toute espèce, qui ont fondu sur les provinces belges. « Ouvrons notre histoire, dit éloquemment M. Nothomb : à chaque page, il y a des larmes et du sang; et ce sang et ces larmes n'ont pas coulé pour nous. La Belgique est une vieille terre de labeur et de souffrance. » Et non-seulement la haine du destin l'a condamnée à une longue infortune, mais elle a souvent paralysé son génie. Pendant les guerres contre l'Espagne, une

consomption mortelle semblait l'exténuer pour toujours. Il reprit sa vigueur pendant un demi-siècle, puis la Hollande jalouse [1] et l'Angleterre hypocrite firent serment de le perdre. Elles lui administrèrent un breuvage empoisonné, qui infesta les sources mêmes de son existence. Il eut l'air, cent cinquante ans, de son propre fantôme : l'Europe se demandait ce qu'il était devenu et le rangeait au nombre des morts. Le spectre abandonne aujourd'hui le champ du dernier sommeil et veut être compté parmi les vivants. Déjà le succès couronne ses efforts, mais que la nation ne se relâche point, comme elle y semble disposée. Une partie de son linceul flotte encore autour d'elle, ses pieds plongent dans le tombeau : on ne s'élance point tout à coup hors de ce profond abîme. Son passé heureusement doit lui donner confiance en elle-même; si elle a tant exécuté de chefs-d'œuvre, au milieu de l'angoisse, qu'aurait-elle fait depuis les jours de sa première gloire, si elle n'avait point connu les pleurs?

[1] Il est bon toutefois de dire que la Belgique ne s'étant point réunie à la Hollande contre l'Espagne, les provinces du Nord ont dû agir comme elles l'ont fait. Les Pays-Bas méridionaux n'étaient plus pour elles une portion de la patrie, mais la propriété d'un tyran. Qu'elles cherchassent dès lors à les affaiblir, à les ruiner, cela était juste et inévitable ; la haine du despote, leurs intérêts les plus chers et le soin de leur défense le réclamaient également.

CHAPITRE VI.

Influence des grands hommes.

Nous venons de voir l'humanité soustraite à la domination exclusive de la nature, ou, si l'on aime mieux, à l'invariable empire du climat, du sol et de la race, puis conduite sur le chemin du progrès, et se développant elle-même, par l'intelligence et l'activité dont l'a munie le Créateur. On nous dirait au bout de notre tâche, on dirait que nous avons tout expliqué. Mais des problèmes de la dernière importance viennent encore se poser devant nous, comme le sphinx antique. Nous devons en donner la solution, ou notre théorie serait frappée de mort. Si l'architecte oublie une colonne dans l'érection d'un monument, l'édifice s'écroule avec le bruit du tonnerre.

D'où sortent les grandes idées, les grands événements, qui agitent les multitudes et les poussent à la rencontre de l'avenir? Question essentielle qu'il nous faut résoudre.

Les masses se composent d'individus presque inertes en fait de pensée, grossièrement esclaves de leurs besoins et ne songeant même à les apaiser que de la manière la plus naïve, la plus directe, sans chercher des méthodes plus avantageuses. Leur principe de conduite est la routine. Passif troupeau, ils vont où les mène l'instinct, où les mènent l'usage et la tradition. Les seules forces qui leur appartiennent sont leur force matérielle et leur volonté; mais ils ne les dirigent aucunement. L'impulsion première leur vient d'ailleurs. Soumis au pouvoir de la nature, dans la jeunesse du monde, ils ne se seraient point affranchis eux-mêmes : un indissoluble charme les aurait toujours dominés. Ce qui distingue la foule, ce qui la caractérise, et je serais tenté de dire ce qui la constitue, c'est le manque d'initiative, c'est une docilité inféconde à l'égard des mobiles originels et des choses établies. Elle ne se trouve point seulement dans les basses classes de la société; elle inonde les riches salons, elle porte la couronne, elle se pavane sous la mitre et le dais. Tous ceux que ne recommande point une grandeur personnelle et indélébile doivent y rester confondus. Ils peuvent obtenir les hommages

de leurs pareils; mais l'histoire les ignore et le penseur les dédaigne.

Quel que soit néanmoins l'état social, quelque rapprochés que les hommes soient de la brute, au milieu des forêts sauvages, sur les landes incultes, sur les grèves sablonneuses de la mer, il y a toujours parmi eux des âmes d'élite que le présent ne satisfait point, que l'envie de connaître aiguillonne. Ils appellent de leurs vœux une situation plus douce, ils cherchent à comprendre les objets qui attirent leurs regards, ils forment et exécutent des plans au-dessus de la portée commune. Les travaux du génie dans ces périodes lointaines sont proportionnés aux lumières, aux ressources du temps : ils sont bornés, simples, comme la vie elle-même, sans être moins précieux. L'homme qui inventa la bêche, rendit à ses contemporains un service tout aussi grand que l'homme qui inventa la charrue après lui. Le mythe de Prométhée nous révèle combien l'emploi du feu parut une chose merveilleuse aux nations primitives; les Immortels, suivant la Fable, crurent perdre une portion de leur pouvoir; ils châtièrent l'audacieux et il expie par un supplice éternel le bienfait que lui doit notre race. Mais si les découvertes ont relativement une importance égale, sauf les différences qui naissent de leur mérite intrinsèque, les procédés les plus nouveaux ont toujours une valeur absolue bien supérieure,

autrement ils ne seraient pas des inventions. Le dernier mobile dont on ait fait usage, la vapeur, l'emporte de beaucoup sur les quadrupèdes, le vent et les chutes d'eau. Les systèmes de nos érudits sont mille fois plus vastes, plus compliqués, plus raisonnables que ceux des premiers penseurs. Les progrès du genre humain vont donc en s'accélérant : comme le véhicule lancé du haut d'une pente, il accroît sans cesse la rapidité de sa course.

On le voit, le trait spécial qui distingue les grands hommes, consiste à inventer. Ils forment d'ailleurs trois classes. Les uns brillent par *l'intelligence;* ils observent, réfléchissent, pénètrent lentement ou hardiment dans la nature des choses; le monde n'est pour eux qu'un grand livre, dont ils déchiffrent les pages; ils consacrent leur vie à la méditation. Les autres admirent la pompe de l'univers plutôt qu'ils ne s'efforcent de l'expliquer; ils l'envisagent comme un spectacle magnifique et restent éblouis devant sa splendeur. Ils tâchent de le peindre et de le reproduire, soit au moyen du langage, soit au moyen du coloris, soit au moyen de la forme seule : *l'imagination* est le pouvoir qui les guide et les inspire. Les derniers ne vivent ni pour la pensée, ni pour la contemplation, ne scrutent pas l'essence des objets, ne tracent point de radieux tableaux. Ils veulent changer, métamorphoser le réel : ils conçoivent et exécutent des plans successifs d'amélioration ; ils

travaillent la matière et pratiquent les hommes; ils gouvernent la foule et soumettent la nature. *L'action* est leur domaine, la volonté, leur instrument. Mais, dans ces trois carrières, on ne sort de la multitude que si l'on révèle un génie créateur.

Le perfectionnement, les conquêtes de l'humanité, les prodiges, les grands faits accomplis par elle, sont donc tous l'ouvrage des organisations d'élite. Les penseurs lui fournissent les idées qui l'éclairent et la dirigent; les poètes, les artistes lui suggèrent ses rêves, ses désirs, la poussent au-devant de l'inconnu; les héros l'entraînent sur leurs pas et lui servent de chefs pendant ce long voyage. Les premiers tiennent conseil, les deuxièmes sonnent de la trompette et enflamment les esprits, les troisièmes s'en vont déblayant le chemin. La raison, le sentiment, la volonté, la science, l'enthousiasme et la force, tels sont les génies qui conduisent l'espèce humaine dans les routes ténébreuses du sort. Dieu a choisi pour interprètes de sa pensée, pour ministres de ses décrets les âmes supérieures : elles sont les filles bien-aimées de l'Éternel, qui leur communique une partie de sa puissance. La race humaine fait pitié, là où elles ne détruisent point la barbarie. Sans leur aide, nous croupirions dans notre infirmité, dans notre aveuglement originels; les bois seraient encore notre demeure, les fruits sauvages notre nourriture, les peaux des bêtes notre vêtement

et les instincts de l'animal nos seules préoccupations.

L'histoire est comme un temple, où les grands hommes brillent d'une splendeur immortelle, où des voix mélodieuses chantent leur louange et leurs bienfaits. Des hordes errantes, des tribus chétives se métamorphosent en nations glorieuses et invincibles, quand la main du génie les a touchées. Les enfants d'Israël languissaient au bord du Nil, accablés de misère et pleurant sous le fouet des Égyptiens : leurs cris montaient vers le ciel, mais ne terminaient point leur supplice. Moïse se lève et leurs fers sont brisés ; d'une race gémissante, ils deviennent un peuple fameux. Qu'était-ce que les Arabes, avant la naissance du Prophète? Des pasteurs presque sauvages, rôdant à travers la solitude. Il en fait des conquérants et leur soumet de vastes royaumes ; l'Asie, l'Afrique et l'Europe tremblent devant eux. Solon et Lycurgue fondent la prospérité d'Athènes et de Lacédémone. C'est le talent de ses généraux, qui donne à la Grèce le moyen de repousser la menaçante invasion des Perses, de les en châtier cruellement par la suite. La Russie n'était qu'un désert, il y a cent cinquante ans : un grand monarque la civilisa, en forma un redoutable empire et lui donna une puissance inquiétante pour ses voisins[1]. « Si les

[1] « Lorsque vers le commencement du siècle où nous

nations manquent d'hommes d'état et de guerriers, dit M. Nothomb, les circonstances funestes portent toujours leurs fruits, les circonstances favorables restent stériles; le génie féconde les unes, fait avorter les autres. Il fallut à la Hollande une lutte de 80 ans, le génie des Nassau, et celui d'Oldenbarnevelt pour se placer au rang des États. Il y a un peu plus d'un siècle que la Prusse, qui s'avançait en silence, frappa les regards de l'Europe; le grand Frédéric trouva une nation de quatre millions d'hommes, sans souvenirs historiques et sans force de cohésion; son génie et les circonstances firent le reste. Quiconque aurait prédit, lorsque la révolution du XVIe siècle éclata, qu'il en sortirait un peuple nouveau, quiconque aurait prédit, lorsqu'Albert de Brandebourg sécularisa le duché de Prusse, qu'il s'élèverait une grande monarchie de ce nom, n'aurait trouvé que des incrédules [1]. » Les États-Unis, sans

sommes, le czar Pierre jetait les fondements de Pétersbourg, ou plutôt de son empire, personne ne prévoyait le succès. Quiconque aurait imaginé alors qu'un souverain de Russie pourrait envoyer des flottes victorieuses aux Dardanelles, subjuguer la Crimée, chasser les Turcs de quatre grandes provinces, dominer sur la mer Noire, établir la plus brillante cour de l'Europe et faire fleurir les arts au milieu de la guerre; quiconque l'eût dit, n'eût passé que pour un visionnaire. »

VOLTAIRE, *Hist. de l'empire de Russie sous Pierre-le-Grand.*

[1] *Essai sur la révolution belge.*

Washington, auraient peut-être succombé. Les fastes de l'univers abondent en exemples pareils.

Si les esprits d'élite tirent leurs concitoyens de la poussière, leur mettent la couronne sur le front et le sceptre à la main, des peuples entiers périssent faute d'avoir produit un grand homme, ou pour l'avoir méconnu. Il a manqué aux Polonais un génie supérieur, qui les organisât et leur imprimât l'unité. Si un second Bonaparte avait dirigé leurs efforts, pendant leur dernière lutte contre la Russie, peut-on dire quelles en auraient été les suites? Pourquoi l'Italie morcelée a-t-elle perdu toute influence politique? Parmi ses innombrables petits princes, pas un seul n'avait un talent de premier ordre. Un de ces talents a fait faute aussi à la Belgique; elle n'a pas obtenu la position que ses moyens lui permettaient de prendre, ni joué le rôle qu'elle avait le droit de remplir. L'Espagne actuelle semble agitée d'un mouvement convulsif; les crises succèdent aux crises, les fureurs aux fureurs; les révolutions se pressent et n'enfantent rien d'utile. Un bras puissant terminerait ces catastrophes, tiendrait le pays dans le repos, mais aucune main robuste ne s'avance pour le saisir. Combien de peuplades sont encore vagabondes et promènent leur impuissance à travers les steppes de l'Asie, à travers les humides forêts, les plaines sans bornes du Nouveau-Monde, parce qu'un Romulus et un Numa ne les ont ni instruites, ni disciplinées?

Carthage a péri : tous ses enfants sont morts par le glaive; la reine des mers n'est, depuis deux mille ans, qu'un amas de décombres. En eût-il été de même, si elle n'avait point trahi et délaissé Annibal, si elle lui avait prodigué l'or et les soldats, quand Rome palpitait sous son étreinte, quand il n'avait besoin que d'être un moment secouru pour l'étouffer à jamais? L'ingratitude et la folie prévalurent; d'ignobles compétiteurs eurent la joie de le savoir en fuite, lui le capitaine intrépide, qui devait bientôt s'empoisonner. Mais quelle effroyable punition vengea sa mort! Débattez-vous maintenant contre l'astuce et la vaillance romaines, ô perfides Carthaginois! Livrez vos armes, vos bâtiments, vos richesses, dans l'espoir d'obtenir la paix : on se jouera de vous, comme vous vous êtes joués de lui. Prenez, prenez les poutres de vos maisons, forgez de nouveaux dards, coupez les cheveux de vos femmes, construisez des vaisseaux, tressez des cordages; rien ne vous sauvera, pas même l'héroïsme. Toutes les larmes de vos yeux, toutes les angoisses de votre cœur, tout le sang de vos veines ne sont pas de trop pour expier les larmes et le sang du génie que vous avez méconnu, et dont les souffrances portent témoignage contre vous, aux pieds du Tout-Puissant. Faut-il citer encore un exemple plus solennel? Les Juifs ont persécuté le Rédempteur; ils n'ont pas compris sa mission divine et, le traitant comme le

dernier des hommes, l'ont injurié, frappé, abreuvé d'hysope et de fiel, condamné à une mort ignominieuse. Aussi qu'est-il advenu ? La solitude règne dans les vallées d'Israël, les fils de Jacob sont errants au milieu des nations ; objets de haine et de mépris pour l'univers, un long supplice a châtié leur crime. Et toi, jalouse Athènes, qui aurais pu être la Mecque de la gloire, vénerée par tous les peuples, ou même aurais pu leur dicter la loi, si tu avais secondé les efforts de tes hommes supérieurs, quels maux n'as-tu point soufferts, opprimée tour à tour par Lacédémone, par la Macédoine et par les Romains ? Tu t'es agenouillée devant les Turcs et sous leur bâton, car le sang de tes nobles victimes demandait justice contre toi.

Le génie le moins souvent méconnu est celui de l'action; c'est principalement sur les hommes que son pouvoir opère ; il étudie et pratique l'art de les soumettre à ses désirs, de les faire marcher selon ses vœux. Sa force mêlée de ruse lui obtient le succès : il triomphe donc aux yeux de tous, puisqu'il triomphe en gouvernant la multitude. Après lui, viennent le poète et l'artiste ; comme l'imagination et le sentiment sont leur domaine, facultés très impressionnables toutes deux, ils les émeuvent rapidement ; ils leur offrent l'image de la vie, portée à une plus grande puissance : la foule leur accorde son estime, son admiration, et la gloire jette sur leurs épaules le manteau royal. Les pen-

seurs occupent le dernier rang; magnifiques intelligences, douées d'une vigueur extraordinaire, elles s'éloignent tellement des routes connues, des routes faciles et triviales, que peu d'hommes suivent leur marche et les accompagnent dans leurs expéditions. Il faut un effort continuel pour ne pas perdre leurs traces, et la majorité des esprits a horreur de la fatigue. On les laisse donc cheminer seuls; on attend que leurs principes vulgarisés passent de bouche en bouche, comme les nouvelles du jour; le plus grand nombre des individus, les répétant alors sans les comprendre, se laissent guider par eux. Mais que la nature octroie à l'un de nous le rameau d'or qui lui ouvre et lui assure l'empire du monde, l'empire de l'idéal, ou celui de la pensée, nul ne le porte, sans payer bien cher cette pernicieuse faveur. L'homme d'action forme des entreprises colossales, téméraires, que le jeu des événements fait échouer; il meurt, comme César, percé de vingt-deux blessures; comme Jeanne d'Arc, au milieu des flammes; comme Gustaphe-Adolphe et Charles XII, par une balle ennemie; comme Cinq-Mars, sur l'échafaud; comme Napoléon, sous le ciel meurtrier de l'Afrique, ayant pour gardien l'océan et pour compagnon l'amer souvenir de ses projets renversés. Le poète et l'artiste, apportant avec eux dans le monde une sensibilité maladive, souffrent de leur génie même; de fâcheuses cir-

constances personnelles, le manque d'intrigue, le penchant à la rêverie, une imagination exubérante qui fausse leur coup d'œil et les entoure d'illusions, l'envie de leurs compétiteurs, le mauvais goût de la foule, mille causes sinistres peuvent les perdre ou les tourmenter. Comme une harpe dans un manoir gothique, ils rendent un son lamentable, à chaque vent qui les effleure. Nous ne répéterons point des choses déjà dites ; nous n'évoquerons point les ombres de tous les martyrs, qui ont souffert pour l'idéal, depuis le mendiant Homère jusqu'au Tasse, depuis le Tasse jusqu'à André Chenier. Les massacres deviennent plus nombreux encore parmi les penseurs. On ne croit leur devoir ni justice, ni pitié ; il n'existe aucune torture que l'on n'ait employée contre eux : le poison, le glaive, la flamme, les cachots, la roue, la famine, le chevalet, on ne dédaigne rien quand il s'agit de ces *fous*, et comme l'a dit un grand poète :

On les persécute, on les tue,
Sauf, après un lent examen,
A leur dresser une statue
Pour la gloire du genre humain.

L'histoire est pleine du récit de leurs misères ; l'indignation vous en fait souvent tomber des mains les annales sanglantes ; au jour des châtiments suprêmes, lorsque la race mortelle paraîtra

devant son juge, tant d'iniquités pèseront dans le plateau du crime d'un poids formidable.

L'action des grands hommes, sur les destinées de notre espèce, est d'autant plus vive qu'ils font éclore autour d'eux un essaim de jeunes talents. Ils répandent une chaleur vivifiante, qui opère ce miracle; ils dévoilent à l'esprit des horizons qui charment une foule d'intelligences. Combien d'illustres philosophes ne se sont-ils pas développés aux rayons que versait le génie de Socrate! Et Homère, combien d'auteurs sont venus puiser leur gloire dans ses profonds torrents! Une pleïade de généraux se forma sous Alexandre, César, Charlemagne, Napoléon. Van Eyck a engendré toute une famille de peintres célèbres; Rubens donna le jour à une école aussi nombreuse. Les hommes secondaires croient porter en eux-mêmes le principe de leur éclat : ils ne brillent néanmoins que des reflets du maître; quand celui-ci se couche dans les nuages de la mort, la nation devient stérile et ne fournit plus de ces mérites empruntés.

Quelle que soit, au reste, la nature des grands hommes, ils servent tous la cause de la pensée, ils en sont tous les instruments. Ou ils la révèlent d'une manière directe, ou ils la popularisent par la forme, ou ils l'exécutent par l'action. Il n'y a que les sots qui ne la prennent point pour guide : une âme robuste ne se détermine pas à l'aventure;

elle obéit donc, même sans le savoir, aux idées fondamentales qui remuent les nations, qui les précipitent dans les bras de l'avenir.

Si les vrais grands hommes sont toujours utiles, on voit naître par intervalles de faux grands hommes, dont l'énergie est pernicieuse. Ils ressemblent aux premiers, comme l'ange déchu de Milton ressemble aux esprits fidèles; ils sont encore rois, mais ce sont des rois de l'abîme et des princes de ténèbres ; ils ont encore le soleil pour emblème, mais c'est un soleil éclipsé, rougeâtre, funeste, qui épouvante le spectateur. Quand une nation a mis au jour une de ces créatures imparfaites, elle en demeure longtemps languissante et rongée d'un mal secret; Dieu n'a peut-être pas dans le trésor de ses vengeances une punition plus terrible : c'est comme le péché qui enfante la mort. Une extrême vigueur de caractère, jointe à un esprit peu éclairé, les distingue habituellement : ils ont une volonté impatiente, inflexible et un esprit débile. C'est ainsi que Philippe II, l'assassin de l'Espagne, se dresse devant nous. Il était beau, l'empire que lui légua Charles-Quint; il était libre, fier et hardi, le peuple qui environnait son trône : il avait toujours témoigné, même à l'égard de ses rois, une noble indépendance; l'histoire, la littérature et les arts prospéraient chez lui ; la pensée allait y grandir, l'arbre de science y déployer son feuillage. Sous un habile monarque, il se serait

couvert de fleurs; tout aurait brillé, tout aurait fructifié. Mais le prince ne possédait pas une intelligence digne du rang qu'il occupait; son fanatisme aveugle, son esprit sans modération comme sans portée devaient tout flétrir. Une partie de ses provinces secoua le joug; le reste alla en dépérissant : l'inquisition abrutit ses sujets demeurés fidèles; le commerce, l'industrie, l'étude du monde et celle de l'homme, le goût des nobles travaux tombèrent peu à peu dans une décadence qui ne s'est pas arrêtée. La Péninsule gémit encore sous l'oppression de Philippe II; c'était lui qui inspirait Ferdinand VII. Les vainqueurs des Maures ne sauraient tenter de faire un pas, sans rencontrer son blême et sinistre fantôme, sans reculer devant cet œil glacial, devant ce front de mauvais augure et cette bouche dédaigneuse. Voilà deux siècles et demi bientôt qu'il leur ferme les routes du progrès et du bonheur; qui peut dire l'époque où s'évanouira le spectre maudit? Peut-on affirmer qu'il ne visite point la Belgique? Il me semble parfois le voir, tenant l'épée ruisselante qui trancha les têtes des comtes d'Egmont et de Horne, et en présentant la pointe à ses anciens vassaux pour leur faire rebrousser chemin. C'étaient encore de faux grands hommes que Charles le Téméraire et Charles XII; ils avaient tous les dons du héros, excepté la clairvoyance et la domination de soi-même : nulle idée importante ne réglait leur

conduite : une folle véhémence les entraînait au milieu du danger. Ils bouleversèrent des royaumes, comme les paladins qui cheminaient à l'aventure et bataillaient de même : le premier a perdu la Belgique, le second a prosterné la Suède aux pieds de la Russie. Antoine, Alcibiade, Julien l'Apostat, Wallenstein, le duc d'Albe étaient de faux grands hommes ; leur activité n'a produit que des conséquences funestes ; ils ont brillé un moment, puis disparu ainsi que de vains météores.

Une dernière classe d'hommes importants dans l'histoire sont les princes ignobles, grands par leur situation, mais au-dessous du niveau commun par leur nature. Ils traversent la destinée des peuples, comme une balle traverse un cœur généreux : la mort signale leur passage et une plaie reste béante à l'endroit qu'ils ont frappé. Des individus tels que Sylla, Marius, Tibère, Domitien, Néron, Hélagabale, Pierre le Cruel, Henri VIII et une foule de monarques, de sultans, nés pour être bourreaux, non-seulement torturent, désolent, effrayent les nations, mais les avilissent : une peur continuelle enfante tous les genres de lâchetés. D'autres personnes parviennent au même but, sans être féroces : l'abjection de leur caractère enfante ce résultat. Charles II, Louis XV et son tuteur, les Wolsey, les Mazarin, les Fouché, les Talleyrand, les ministres subtils, les rois hypocrites dégradent la foule qui leur est soumise.

Si les grands hommes ont une influence très prononcée dans la vie réelle, ils en ont une plus puissante encore dans la littérature et les arts. Pour faire même une œuvre médiocre, il faut déjà posséder un talent qui vous distingue de la multitude : pour obtenir une gloire et exercer une action durables, il faut porter la solide armure du génie. Nous ne parlerons donc en ce moment que des peintres supérieurs, de ceux qui impriment une direction à l'habileté humaine.

Ce rôle magnifique leur impose deux conditions : la première, c'est d'être neufs, la seconde, c'est de posséder une force qui leur permette de réaliser splendidement leurs projets. On trouve dans l'histoire un assez grand nombre d'inventeurs mal conformés, pour ainsi dire; une sagacité réelle leur suggère des plans nouveaux, leur montre au loin des vérités inaperçues : mais le talent leur manque ; ils expliquent mal leurs découvertes et n'en tirent qu'un faible parti. La Mothe et Perrault, dans la littérature, me semblent des hommes de ce genre ; Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand sont des hommes complets. Les organisations imparfaites ne laissent derrière elles que des traces légères ; de vigoureux esprits leur dérobent par la suite l'honneur d'avoir mis le pied sur une terre inconnue. L'artiste est neuf, soit en reproduisant des aspects de la nature que l'on n'avait ni étudiés, ni reproduits, soit en modifiant son

image à l'aide d'un sentiment personnel : il a tantôt un mérite objectif, pour me servir des termes de l'école, tantôt un mérite subjectif, ou bien encore il les réunit tous deux. Ainsi Van Eyck fut principalement objectif ; il considéra le monde avec patience et observa une quantité d'effets, de moyens, qui avaient jusqu'alors été comme n'existant pas ; il en fit usage d'une manière habile et créa la peinture néerlandaise. C'est là sa gloire éternelle, c'est par là qu'il éclipse Hemling. L'élément subjectif dominait chez Ruisdaël : les formes du paysage lui servaient à exprimer ses chagrins, ses plaisirs, son ennui et ses rêves. L'inspiration lui venait de son âme et non pas de l'extérieur. Rembrandt est un peintre analogue ; il y a dans ses tableaux plus d'originalité personnelle que de vérité, plus de force que d'exactitude. Le noble Van Dyck a maintefois su accorder l'une et l'autre, et joindre l'élégance, la finesse, la chaleur intime à l'observation. Cette harmonie pouvait l'ériger en chef d'école, s'il n'avait pas eu tant de conformités avec Rubens et avait produit un plus grand nombre d'élèves. Au surplus, les tendances fondamentales de l'esprit néerlandais sont objectives; nos remarques antérieures le prouvent assez : l'élan poétique ne lui fait pas souvent perdre de vue le monde réel.

Mais quelque profond que soit l'empirisme du génie ou même du simple talent, quelque obéis-

sance qu'ils témoignent pour la nature, leurs œuvres portent toujours une marque individuelle. On n'a pas de mérite, sans avoir un caractère spécial ; quiconque ressemble à la foule, y demeure noyé; un esprit créateur est un esprit exceptionnel. Les grands artistes voient donc les choses d'une façon particulière ; les objets qui se peignent dans leur âme s'y modifient : leurs contours, leurs nuances, leurs rapports se trouvent plus ou moins changés ; une autre lumière les environne, ils prennent un sens différent. Il n'est pas rare que l'individu l'ignore et le nie ; mais peu importe. L'exécution offre aussi des traits originaux : le dessinateur rencontre et adopte certains effets, certains procédés : il s'y attache, il les répète, il leur voue son admiration. L'homme studieux remarque ces préférences et elles lui servent à désigner le maître. Elles frappent les imitateurs : ils s'approprient la technique de leur modèle, bien plus que ses attributs intimes et ses qualités vivantes.

Mais si d'une part le vrai talent est personnel, de l'autre il est essentiellement général. Il reproduit l'existence de la nation dans tous ses traits principaux et avec une force peu commune. Personne ne peint mieux que les grands artistes, que les grands poètes, le climat de leur patrie. Voyez comme Thomson et Cowper nous mettent sous les yeux la triste majesté de la froide saison, sur le sol britannique. Peut-on rendre plus fidèlement les

brumes, les nuages roux, livides ou obscurs, les effets lumineux, le ciel austère des Pays-Bas que Ruisdaël, Wynants, Berghem, Cuyp, Van de Velde, Paul Bril, Adrien Van der Neer, Hobbema, Everdingen, c'est-à-dire, que les hommes de génie enfantés par la Néerlande ? Le sol, la race, les idées, les circonstances historiques ne se sont de même réfléchis nulle part, avec autant d'exactitude, que dans les tableaux de ces peintres surprenants et de ceux dont nous n'avons pas cité les noms, tels que Van Eyck, Hemling, Quintin Metsys, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Wouwerman, Jean Steen, Mieris, Metzu, Eglon van der Neer et une foule d'autres. La vie flamande et hollandaise a eu surtout pour interprètes les chefs des écoles de la basse Allemagne[1]. A l'énergie des sentiments, des goûts individuels, le mérite unit en conséquence le sentiment des formes générales et le don de les exprimer. Ses œuvres se déroulent comme un splendide panorama, où une région entière et un peuple entier brillent devant nous.

Les travaux et l'influence des grands artistes sont proportionnés au temps qui les voit naître. Les lois de l'esprit humain et celles de la peinture forcent le génie à suivre une marche graduelle :

[1] Les Flamands et les Hollandais appellent ainsi eux-mêmes leur pays, et ce mot constate leur descendance germanique.

sa puissance lui permet d'en parcourir plus ou moins vite les fractions ascendantes, mais non d'esquiver un seul étage. Le point de départ des hommes supérieurs a donc une importance énorme et règle toute leur carrière. Malgré leurs efforts, ils n'obtiennent, dans l'origine, que l'honneur de constituer l'art; ce sont eux qui frayent le chemin, qui renversent les premiers obstacles. Un travail si pénible absorbe la majeure partie de leur existence et arrête sans cesse leur talent. Avec les mêmes dons naturels, ils jettent un éclat bien moins vif que leurs héritiers. Ils plantent et cultivent l'arbre magique, où doivent mûrir plus tard les fruits de l'idéal. Le souvenir de l'admiration qu'ils font naître parvient à la postérité, mais ce n'est plus qu'un souvenir; on étudie leurs essais d'un œil curieux, mais ils n'éveillent plus d'enthousiasme. Voilà comment nous regardons les peintures des Cimabue et des Giotto; comment nous observerions les ébauches qui ont préparé Wilhelm, Stephan, Hubert et Jean Van Eyck. Cette loi de subordination chronologique exerce son fâcheux empire, tant que l'art n'a pas pris toute sa croissance. L'époque la plus favorable est celle où il reste à vaincre un petit nombre de difficultés légères, où les bornes du talent ne sont pas connues, où un espoir sans fin peut l'exalter. Le public, d'une autre part, est vierge encore : il n'a point perdu la fraîcheur de

ses impressions : la triste abondance, les roueries des temps postérieurs ne l'ont ni dégoûté, ni abusé. Un incommensurable espace s'ouvre donc aux regards du génie : son pied frappe la terre et ses ailes se déploient : ainsi qu'un ange visitant la création, il plane dans l'immensité : rien ne suspend son vol et une lumière, qui sort du trône d'Elohim, tombe majestueusement sur lui. Homère, Eschyle, le Dante, Pétrarque, Shakespeare, Lope de Vega, Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange, Van Eyck, Hemling, Rubens même, Phidias et les architectes sublimes du XIIIe siècle ont vu le jour en de pareils moments : une étoile propice éclairait leur berceau et un trône magnifique attendait leur jeunesse. On observe la même corrélation entre les formes successives d'un art qu'entre les diverses périodes d'une même forme : l'humanité s'instruit et se façonne en général, comme chaque peuple en particulier.

Les hommes de génie sont ordinairement très-féconds. La vigueur exceptionnelle, qui leur permet d'engendrer des œuvres puissantes, leur permet aussi d'en produire un grand nombre. Toute force demande à s'exercer : un individu agile court, saute et grimpe avec plaisir ; un compagnon robuste aime les jeux violents ; un adroit tireur est passionné pour la chasse ; un esprit fin cherche les embarras qui exigent de l'astuce. La fatigue paraît de même agréable aux intelligences supérieures :

elles élaborent sans cesse de nouveaux plans, réalisent sans cesse de nouveaux projets. L'inaction les tourmente comme un pénible sommeil : au fond du repos, elles voient grandir l'herbe mortelle de l'ennui. Tant d'exemples fameux prouvent la justesse de cette observation, que chacun la vérifiera lui-même : on connaît la prodigieuse abondance de Raphaël, de Lope de Vega, de Rubens et de Van Dyck. Que l'on prenne garde cependant : la médiocrité a parfois la richesse du génie ; elle accouche d'innombrables ouvrages. Mais elle ne lui ressemble que par la fécondité : sa progéniture malsaine n'a aucune valeur. Les rois de la poésie et de l'art jettent à pleines mains les diamants : les *faiseurs* sèment des cailloux sur leur passage. Leur opulence est une laborieuse pauvreté : ils confectionnent rapidement du billon, qui ne tarde pas à se couvrir d'oxyde et à tomber en désuétude. Leur fertilité vient de ce qu'ils ébauchent sans goût des œuvres faciles : la nature ne leur a pas même donné la clairvoyance nécessaire pour en apprécier les défauts, ou la platitude invariable. Beaucoup de personnes admirent ce luxe malheureux ; la quantité n'est pourtant rien sans la qualité ; les rats, les sauterelles, tous les genres de vermine pullulent et foisonnent. Si leur esprit devenait plus distingué, les fabricants de littérature et de peinture suspendraient à l'instant leurs travaux : le dégoût leur ferait abandonner

une pareille tâche. Entre les hommes de génie et les médiocrités infatigables, se placent les hommes de talent. Doués d'une moindre vigueur que ceux-là, d'un mérite plus vrai que les dernières, ils enfantent avec peine ; leur nature délicate les empêche de multiplier les créations ; mais le soin qu'ils y apportent et leurs nobles facultés, mettent leurs produits au rang des œuvres durables. Anacréon, Sapho, Virgile, Horace, Catulle, Properce, Boileau, Labruyère, Mme De Lafayette, son ami Larochefoucault, Gresset, Millevoie, Mackensie, Schulze, Congrève, Uhland et une foule de peintres que nous étudierons, brillent dans cette catégorie.

L'influence des hommes supérieurs tient donc à plusieurs causes : énergie, invention, caractère spécial, don de reproduire les formes essentielles, imitateurs qu'ils entraînent sur leurs pas, fécondité insolite : leurs ouvrages étant fort nombreux répandent leur gloire, élargissent le cercle de leur action. Il faut y joindre une volonté inébranlable, une conscience de leur grandeur que rien ne peut détruire. Lorsque Burns, près de s'embarquer pour l'Amérique, eut obtenu un succès qui lui permit de rester en Angleterre, on lui demanda si cette vogue ne lui donnait pas meilleure opinion de lui-même : « On aurait été injuste à mon égard, dit-il, que je ne m'en serais pas moins estimé [1]. »

[1] Tout le monde a lu ce vers de Corneille :

Je sais ce que je vaux et crois ce qu'on m'en dit.

Voilà ce qui les arme d'une force indomptable. « Quand mes jambes devraient s'user jusqu'aux genoux, s'écriait la Pucelle d'Orléans, j'irais trouver le roi. » Luther, sur le point d'affronter le concile de Worms, prononçait des discours aussi enthousiastes. Jean Huss, menacé par la flamme, laissait tomber ces mots évangéliques : « *O Sancta simplicitas!* » Au lit de mort, Gilbert priait pour ceux qui l'avaient abandonné [1]. Le type sublime du juste malheureux, le Fils de l'homme, ne murmurait-il point dans les angoisses de la croix : « Pardonnez-leur, mon père, car ils ne savent ce qu'ils font! »

Le mouvement imprimé par un théoricien dure quelquefois pendant une longue suite d'années. La poétique d'Aristote a exercé une merveilleuse domination : il y a encore de nos jours des esprits qui l'invoquent. Une admirable création littéraire n'eût pas produit tant de résultats. L'abbé D'Aubignac est, depuis deux cents ans, le roi, le despote du théâtre français : auteurs sérieux ou comiques, tous se sont agenouillés devant lui,

[1] On se rappelle sans doute qu'après avoir salué pour la dernière fois les champs, les coteaux, le ciel, la verdure, il ajoute :

Ah ! puissent voir longtemps votre beauté sacrée,
Tant d'amis sourds à mes adieux ;
Qu'ils meurent pleins de jours, que leur mort soit pleurée,
Qu'un ami leur ferme les yeux.

sauf les contemporains. Mais son trône, un moment ébranlé, semble se raffermir; de serviles intelligences lui prêtent de nouveau foi et hommage; le peuple moqueur baise le sceptre et la main du chef le plus ridicule dont on se soit jamais engoué. Boileau et Malherbe n'ont pas été moins pernicieux. Luzan a failli dessécher l'imagination espagnole. En Allemagne, au contraire, les principes de Kant et des Schlegel ont amené d'heureuses conséquences [1].

Certains arts, certaines littératures périssent, comme des nations, parce qu'un grand homme n'est pas venu les constituer, les asseoir sur une base inébranlable. Ils languissent et meurent dans le berceau; on ne les voit déployer ni les grâces de la jennesse, ni la force de l'âge mûr. Ainsi ont expiré en France la poésie des Troubadours et celle des Trouvères. Pas un de ces chantres errants n'eut la puissance du génie : les mieux doués possédaient un mérite de second ordre et lais-

[1] Le chapitre actuel renferme peu d'applications à l'histoire spéciale de la peinture flamande et hollandaise : mais il est facile de voir pourquoi. Ou bien elles se présentent d'elles-mêmes, ou bien elles auront leur place naturelle dans le cours du livre. Il était nécessaire de poser d'abord les principes. Quant aux personnes qui trouvent ces considérations trop longues, il y a pour elles des ouvrages illustrés, des vaudevilles et des romans-feuilletons. Qu'elles choisissent une nourriture propre à leur tempérament.

saient échapper des accords monotones. Ils n'ont mis au jour aucune œuvre supérieure, élevé aucun édifice immortel. Pétrarque fut l'héritier des Provençaux : il termina leurs ébauches et en fit de rêveuses créations. Chaucer, Boccace, Don Manuel prirent la guitare qui avait accompagné le récit des fabliaux, et en tirèrent des notes mélodieuses que l'oubli n'a pas étouffées. L'absence d'un grand poème, inventé durant le moyen-âge, contribua sans le moindre doute à lancer les Français, tête basse et à corps perdu, dans une aveugle imitation de l'antiquité.

Il y a dans la littérature et les arts, comme dans la vie réelle, de faux grands hommes. Ils possèdent plusieurs attributs du génie, mais non ses qualités fondamentales. Ils en ont la verve, l'audace, la constance ; il leur manque sa justesse, son goût et son élévation. La fantaisie, la sensibilité sont très vives chez eux ; l'intelligence est faible. Ils séduisent les populations par leurs formes brillantes, les entraînent dans leurs écarts, servent de modèles à la jeunesse et ruinent les vrais talents. Gongora en Espagne, Marini au-delà des Alpes, Lilly et Pope en Angleterre, Ronsard en France ont montré combien sont dangereuses ces natures imparfaites, sortes de lueurs phosphorescentes, qui ornent et déguisent l'abîme. Luca Giordano, Le Bernin, esprits vicieux, ont corrompu la statuaire et la peinture. Nous rencon-

trerons sur notre passage de ces organisations défectueuses.

Un dernier genre d'influence nous reste à mentionner. Les grands personnages, sans posséder eux-mêmes de talent, peuvent jouer un rôle magnifique dans l'histoire de la pensée, de l'adresse humaine; ils peuvent faire éclore le génie et, pour ainsi dire, terminer l'œuvre de Dieu. La haine du destin accable ordinairement les âmes supérieures. Le courage de tout individu est borné; il résiste aux chagrins à proportion de sa force : mais un moment arrive où il succombe. Pour terminer la lutte, que faut-il souvent? une aide légère. Une main tendue à propos, un sourire de faveur, une marque d'estime ont arraché au désespoir plus d'un grand homme que le monde vénère. Une gloire immortelle récompense ce bienfait. La justice des nations couronne les protecteurs et les protégés. Pisistrate, Périclès, Alexandre, Auguste, Mécène, Léon X, Élisabeth, François Ier, Louis XIV, les Médicis, le duc de Weimar sont réunis à la blanche cohorte des poètes, des artistes fameux : le même nimbe environne leur front, ils portent le même rameau vert, symbole d'impérissable honneur. L'oubli dévore jusqu'au nom des potentats sans goût et sans noblesse. Connaissez-vous les seigneurs du temps de Shakespeare, si ce n'est son ami, le comte de Southampton? Le pauvre nègre qui mendiait pour Camoëns dans les rues de Lis-

bonne, le quaker généreux qui adopte Burke, le futur ministre, alors tristement assis dans un jardin public et ne sachant où il passerait la nuit, le prince de Holstein et le comte de Schimmelmann qui, par un don fait en commun, sauvèrent Schiller d'une mort inévitable, sont plus grands, plus dignes de respect, plus illustres cent fois aux yeux de la postérité que tous les monarques du globe.

CHAPITRE VII.

Influence de la multitude.

Tous les pouvoirs qui contribuent à former le talent de l'artiste, à caractériser son œuvre, ont passé devant nos regards. Nous les avons étudiés, jugés, mesurés : nous connaissons l'influence spéciale de chacun d'eux et la part qui lui revient dans la création définitive. Celle-ci est maintenant complète pour nous : l'analyse nous a montré, fait apprécier les éléments divers dont elle se compose. En dévoilant ses origines, nous avons dévoilé celles des dogmes païens, des lois, des théories politiques, des guerres, des événements et des faits de toute sorte. Les résultats sans nombre de la

pensée, de l'imagination, de l'activité humaines ont subi l'épreuve de notre creuset : ils sont là rangés autour de nous, formant une collection méthodique.

Il ne suffit pas néanmoins d'avoir expliqué leur naissance, il faut encore expliquer leur succès. Les choses qui réussissent prennent seules place dans l'histoire, dans la vie des nations ; les principes, les ouvrages que l'humanité n'adopte pas, sont comme s'ils n'avaient jamais été. Ils ne sortent du néant que pour y disparaître : cette fugitive existence ne peut entrer en ligne de compte. Les masses inertes jouent donc un rôle très important : elles sont les arbitres suprêmes de toutes les idées, de toutes les productions, de tous les desseins. Nulle entreprise qui touche à de vastes intérêts ne s'effectue sans leur concours : les doctrines qu'elles rejettent n'exercent aucun empire, les lois qu'elles blâment périssent, les inventions qu'elles dédaignent ne laissent aucune trace, les poèmes, les tableaux, les monuments, les statues qu'elles n'admirent point deviennent la proie de l'éternel oubli. L'univèrs est donc manifestement une grande république, où la foule dirige son propre sort : rien ne s'accomplit que par sa volonté : rien ne peut tenir devant son mépris ou sa haine. Le consentement du plus grand nombre est toujours nécessaire, quand ses destinées se trouvent en jeu. La tyrannie même ne subsisterait point

sans la condescendance de la multitude; quel homme serait assez fort pour résister à un peuple, si les préjugés, l'ignorance, de fausses doctrines, l'habitude et la peur n'enchaînaient celui-ci, ne le mettaient hors d'état de prendre une résolution?

Comment la foule remplit-elle sa noble magistrature? En exerce-t-elle avec discernement les fonctions souveraines? Se décide-t-elle au hasard? Problème fondamental que nous ne pouvons omettre et qui nous place dans une singulière position. L'humanité siége devant nous comme un juge universel, et nous sommes contraints de la juger à son tour sur sa chaise curule.

Deux systèmes bien différents se partagent les esprits à cet égard. *Vox populi, vox Dei* est la maxime de certains penseurs, plus nombreux que jamais de notre temps. Elle orne les drapeaux de la démocratie française : le peuple est infaillible, suivant elle; non-seulement il possède toutes les vertus, mais encore toutes les lumières. Les rois, les princes, les aristocraties enfantent tous les maux, toutes les erreurs. Ce qu'on pourrait faire de mieux, dans cette hypothèse, serait d'écouter la multitude : elle a la science infuse et ne se trompe jamais.

Le système opposé a eu de violents défenseurs. Les masses, à leur avis, sont un assemblage de niais et de coquins. Elles n'ont que des idées fausses,

que de vils sentiments. Nulle langue humaine ne peut exprimer leur abjection et leur folie : troupeau de misérables sans pitié, elles n'en méritent aucune ; il faut les mener par la terreur, l'éclair du glaive doit toujours frapper leur vue et le bourreau est le fondement de la société. *Perversi difficilè corriguntur et stultorum infinitus est numerus,* s'écrie Salomon dans l'*Ecclésiaste*. « Tous les hommes sont des brutes ou des tyrans, » nous dit George Sand dans les *Sept Cordes de la Lyre*. « Il est mauvais de plaire à beaucoup de monde, » pensait et écrivait Schiller. On sait que Phocion, occupant la tribune et se voyant applaudi par le peuple, se tourna vers ses amis : « Est-ce que j'aurais laissé échapper quelque sottise? » leur demanda-t-il [1]. Hobbes témoignait la plus profonde horreur pour la multitude : il ne trouve en elle que de la démence, de la bassesse et de la lâcheté [2]. Le poète Crabbe l'a peinte de traits odieux. Bacon la jugeait tellement inepte qu'elle lui semblait donner toujours la préférence aux opinions absurdes, aux livres pitoyables : les ouvrages qui nous restent des anciens n'étaient, selon lui, que le rebut de l'antiquité. Il comparait le temps à un fleuve, où surnagent la paille et les

[1] PLUTARQUE, *Vie de Phocion*.

[2] Voyez son *Léviathan*, son livre intitulé : *les Fondements de la Politique,* et ses autres ouvrages.

choses légères, où s'engloutissent l'or et les diamants [1].

Laquelle de ces deux théories soutiendrons-nous? Faut-il maudire l'humanité, la couvrir de mépris? Faut-il s'agenouiller devant elle? Doit-on croire que l'influence de la multitude est propice ou fatale aux arts, aux lettres, aux sciences? que l'erreur seule lui plaît, ou que la vérité lui est chère? qu'elle prend toujours la bonne voie, ou s'égare sans cesse? qu'elle est ignoble et stupide, ou clairvoyante et morale? Les deux affirmations nous paraissent également justes; les peuples réunissent des attributs opposés; ils méritent à la fois l'estime et le dédain.

Établissons d'abord quelques distinctions nécessaires. Si l'on met à part les grands hommes, qui ne peuvent être enrôlés dans la multitude, trois sortes d'individus composent la foule : la

[1] Dans le VI[e] siècle avant l'ère chrétienne, Théognis écrivait déjà ces tristes phrases : « L'espérance est la seule divinité favorable qui soit restée parmi les humains. Les autres nous ont abandonnés, et sont montées sur l'Olympe. La Bonne Foi, la plus grande des immortelles, nous a délaissés; la Tempérance s'est retirée avec elle; les Grâces ont fui loin de la terre. Il n'est plus de serment sacré, plus de mortel qui révère les Dieux, plus de piété, plus de droits, plus de justice. » Ainsi depuis l'origine du monde la même accusation retentit, les mêmes plaintes s'échappent des lèvres inspirées!

masse ignorante et les esprits vulgaires; les intelligences cultivées, naturellement sagaces; les médiocrités de la politique, de la science et de l'art. Ces différentes classes doivent être examinées l'une après l'autre; quoiqu'elles portent le même nom générique, elles ont peu de ressemblances. Chacune d'elles possède une physionomie spéciale, des caractères bien déterminés : les rôles qu'elles jouent ne s'identifient nullement.

Les individus de la première espèce et, disons-le sans crainte, l'immense majorité des hommes ne comprennent rien, ni la loi qui les gouverne, ni le Dieu qu'ils adorent, ni le mal qu'ils ressentent, ni la joie qu'ils éprouvent, ni la nature qui les environne, ni l'instrument dont ils se servent. Ils marchent au sein de profondes ténèbres : une seule lueur y brille pour eux, celle de l'intérêt et du plaisir : à peine s'ils distinguent le vice de la vertu. Dans cette nuit sans bornes, ils prennent au hasard toutes les directions; les circonstances, les préjugés les poussent irrésistiblement; toutes les apparences les déçoivent, tous les efforts les entraînent. Ils sont donc susceptibles d'héroïsme et de lâcheté, de folie et de sagesse, de dépravation et de grandeur. Les soldats, les marins font preuve à l'occasion d'un dévouement sublime : ils commettent, un autre jour, des cruautés affreuses, de révoltantes débauches. Les actes de la foule ne lui appartiennent pas, pour ainsi dire : elle

obéit au caprice des événements, aux jeux du destin. On connaît le mot de Cromwell sur la multitude qui l'environnait et le saluait de ses acclamations : « Elle ne serait pas moins joyeuse et ne pousserait pas moins de hourras, si l'on me menait pendre. »

Il faut bien le dire toutefois, les mauvaises passions prédominent chez elle, car les instincts grossiers règnent inévitablement, lorsque l'esprit est faible. La raison leur sert de contrepoids; si elle fait défaut, ils entraînent la balance. Hobbes soutient que la guerre de tous contre tous forme l'état naturel de l'homme, que son intérêt seul l'engage à se montrer pacifique, à établir, à observer des lois tutélaires : une crainte réciproque est la base de la société. L'histoire et les descriptions des voyageurs mettent ce fâcheux système hors de doute. La lutte a changé de caractère, mais elle se poursuit. Les individus respectent plus souvent les jours de leurs semblables, parce que la mort plane sur la tête du meurtrier; mais ils se précipitent mutuellement dans le chagrin et la misère. Ils emploient la calomnie, l'astuce, le mensonge, le vol déguisé pour se perdre l'un l'autre. Ils ont sans cesse à la bouche les principes de la morale : on en fait des sermons, des discours politiques, des drames, des romans, des élégies : celui qui les exploite le mieux parvient le plus haut. Les actions n'en présentent nulle trace. Ce n'est pas le faible

qu'on écrase, mais le pauvre et l'homme sincère, car le malheur et la probité jouent de notre temps le même rôle que la faiblesse corporelle dans les premiers âges. On ne rampe pas devant les géants ; on se traîne aux pieds du riche, du parvenu, de l'hypocrite heureux. La lâcheté, la haine, la rage, l'envie habitent tous les cœurs : l'homme de loi, l'interprète de la justice, en viole publiquement les règles saintes, en trafique d'une manière odieuse. L'Éternel semble avoir détourné sa face du genre humain : on croirait que l'enfer a débordé sur le monde, et l'inquiétude, aux yeux hagards, veille près de toutes les couches.

L'état de guerre ouverte subsiste entre les peuples : « L'ange exterminateur tourne comme le soleil autour de ce malheureux globe, et ne laisse respirer une nation que pour en frapper d'autres. — La terre entière, continuellement imbibée de sang, n'est qu'un autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin, sans mesure, sans relâche, jusqu'à la consommation des choses, jusqu'à l'extinction du mal, jusqu'à la mort de la mort[1] »

Et cependant, au milieu de cette corruption, au milieu de cette démence, la vie continue et, chose plus surprenante encore ! la vérité triomphe. Quelle est la cause d'un phénomène aussi extraor-

[1] Joseph De Maistre, *Les Soirées de St-Pétersbourg*.

dinaire? Pourquoi le breuvage affreux que notre espèce distille et se verse elle-même ne l'empoisonne-t-il pas? D'où vient que ceux qui annoncent sa destruction prochaine commettent une grande erreur? Nous n'irons pas bien loin chercher notre réponse.

Pour que l'humanité dure, nonobstant ses crimes perpétuels, il suffit que le plus grand nombre des hommes puisse se préserver du froid, se nourrir d'une manière quelconque et multiplier de même. La nature ne connaît point les lois morales : elle agit brutalement d'après les lois physiques; le scélérat le plus vil digère comme le poète, le penseur, l'artiste et le juste, et souvent beaucoup mieux. De stupides mariages, de folles unions choquent sans cesse notre vue; mais l'acte générateur s'accomplit : la race humaine prolonge son existence. Notre conformation ne demande pas autre chose. Peu importent à la destinée les souffrances qui nous harcèlent, qui nous rongent les entrailles : elle est aveugle et sourde; ni larmes, ni sanglots, ni prières, ni malédictions ne changent ses volontés. La femme conçoit au milieu des embrassements qui lui répugnent; le cœur de l'homme ne s'arrête pas sous la main de la douleur. Quant à ceux que le besoin détruit ou que l'affliction écrase, la terre reçoit leur dépouille; notre mère commune ne verse pas une larme sur leur tombeau. Elle ne s'intéresse qu'à la force,

elle n'aime que le succès. Quiconque ne possède pas l'une et n'obtient pas l'autre ne doit espérer d'elle, non plus que des hommes, ni égards, ni compassion. Les heureux du monde poursuivront leurs fêtes pendant son agonie ; un splendide soleil frappera ses yeux mourants, comme s'il voulait railler son supplice.

Le créateur, d'une autre part, a pris ses mesures pour que l'ineptie humaine ne bouleversât pas le monde intellectuel. La vérité est une force et doit toujours l'emporter sur l'erreur, car elle s'accorde avec la nature des choses et avec celle de l'entendement. L'expérience et la logique combattent pour elle : nulle idée fausse ne peut soutenir leurs chocs réitérés. L'observation la dément, l'esprit la rejette. Les idées vraies sont plus claires, plus faciles à démontrer, plus faciles à comprendre. Elles sont en outre plus durables : portant sur une base éternelle, les siècles passent sans les renverser : elles attirent la vue des nations comme de grandes pyramides, autour desquelles roulent les folles vagues du mensonge. Que les hommes conçoivent donc toutes les fadaises imaginables, que leur tête soit un dépôt de ridicules pensées, les bons principes triompheront à la longue; ils ont leur justesse pour garant de leur victoire. Si les choses pouvaient prendre un autre cours, dans quel gouffre mortel nous entraînerait la sottise générale! Il fallait que la Provi-

dence établît ces deux lois de conservation, ou l'humanité se serait elle-même détruite.

Au-dessus de la foule s'élève une seconde classe d'hommes, mieux organisés, plus dignes d'intérêt. Ce sont les esprits justes, quoique passifs, les âmes droites, les nobles cœurs, unissant la pénétration, la délicatesse et le goût au sentiment moral. Sont-ils nombreux? Je ne le crois pas. Mais ils forment une minorité imposante et jouissent malgré tout d'une estime bien acquise, d'une influence salutaire. C'est surtout parmi eux que le verbe du génie fait des prosélytes, ce sont eux surtout qui accueillent ses grandes vues, ses plans immortels. Ils composent son véritable auditoire, ils le protègent contre le dédain et la haine des sots. Ils répandent ses idées, lui servent d'interprètes et de divulgateurs. Aucun progrès sans eux ne pourrait s'effectuer, car les masses vivent sous le joug de la routine. Plusieurs d'entr'eux sont enchaînés par le sort dans une situation inférieure: ils y conservent leur prix pour le philosophe. L'homme qui se respecte cherche avant tout leur suffrage; il les désigne seuls, quand il parle de l'humanité. Ils secondent l'action des lois préservatrices que nous expliquions tout-à-l'heure.

Une troisième espèce d'individus entre dans la foule comme partie constituante, nous voulons dire les médiocrités. Organisations défectueuses, qui ont l'ambition du génie sans en posséder les moyens,

elles sont les ennemies naturelles des grands hommes, les séïdes du passé, un obstacle au bien, une pierre d'achoppement pour toutes les nobles entreprises. Platon remarque avec justesse que les pires de toutes les intelligences sont celles qui, n'ayant pas la force de découvrir la vérité, ont trop d'orgueil pour la recevoir d'une main étrangère. Les talents médiocres appartiennent à cette catégorie; doués d'une certaine vigueur et d'une adresse peu commune, ils travaillent, ils pensent, ils étudient et imaginent : mais stériles au fond, ils n'adoptent, ne conçoivent et ne soutiennent que des idées vieillies; leurs plans sont des plans surannés, leur esprit court les rues, leur science est banale, et les formes, les pensées, les projets qu'ils élaborent eux-mêmes, se classent parmi les trivialités dont se remplissent infailliblement les cerveaux ordinaires. S'ils ne trouvent rien de neuf, ils puisent dans leur savoir inanimé la jactance la plus imperturbable. N'ont-ils pas lu quantité d'ouvrages sur les doctrines religieuses, la politique, le droit et les belles-lettres ? Ne se donnent-ils pas une peine très grande pour devenir des écrivains sublimes, des peintres fameux, d'habiles sculpteurs, des architectes renommés? Sans doute, et leur désir est manifeste; il ne leur manque qu'une chose : la lumière divine qui éclaire les âmes supérieures.

La vulgarité, la patience inféconde, les pen-

chants rétrogades des esprits médiocres leur inspirent la haine des innovations, du style et du beau idéal. Ils voudraient que tout le monde rampât comme eux dans les fanges grossières du présent ou les marais du passé. Ils déclarent donc une guerre mortelle au génie : eux seuls machinent sa perte et le livrent aux fureurs de la populace. Le jour blesse leurs yeux malades, les vérités peu anciennes les transportent de colère. Leur savante routine n'aime que les miasmes du tombeau et la cendre des morts. Les sophistes athéniens traînèrent Socrate devant le peuple, soulevèrent contre lui les gens de la campagne et dictèrent la sentence qui le condamnait. Les scribes, les docteurs de la loi et les pharisiens, s'appuyant sur la plèbe, forcèrent Pilate à ordonner le martyre de Jésus. Des médiocrités lâches et envieuses trahirent Colomb pendant toute son existence et l'abreuvèrent de dégoûts. L'orgueil blessé des capitaines français tortura Jeanne d'Arc et fut la véritable cause de son supplice : quand on examine toutes les circonstances de sa vie, on déteste bien plus ses perfides compagnons d'armes que ses bourreaux : ce ne furent vraiment point les Anglais qui allumèrent son bûcher. L'existence des hommes supérieurs est en général un combat sans terme et sans relâche contre d'indignes rivaux.

Les esprits mesquins ont un avantage immense sur les esprits d'élite : la plupart d'entr'eux, avec

beaucoup de fatuité, n'ont pas de convictions, ou, comme je le disais tout à l'heure, n'embrassent que des systèmes décrépits. Or, ces deux manières d'être sont également lucratives. Les principes depuis longtemps reconnus, ayant exercé de l'influence pendant des siècles, ont pris leur part des biens de ce monde. Ils possèdent des terres, des capitaux, des édifices, des institutions, une foule d'adeptes, de créatures, et conservent un redoutable pouvoir. Les doctrines récentes n'ont pas encore agi sur l'humanité; elles ont peu de sectateurs, peu de richesses, peu d'action ; l'opulence leur viendra, quand elles s'empareront de la multitude, quand elles réformeront la société. Elles ne portent donc point bonheur à celui qui les défend ; elles l'environnent de périls sans compensations; elles liguent contre lui les intérêts, la puissance, la haine, l'hypocrisie, les préjugés : elles font planer sur sa tête la crainte, le dénuement, l'affliction et la mort. Les hommes médiocres ne se trouvent jamais dans cette position; leur manque d'initiative ne leur permet ni de découvrir, ni de soutenir une idée neuve. Leur route est donc unie, facile comme une allée de jardin. Ils obtiennent sans efforts de perpétuels éloges : on les paie, on les choie, on les couronne; ce sont des individus bien pensants; ils finissent par devenir très gras et meurent boursouflés d'orgueil.

L'autre voie offre un aspect aussi riant. L'homme que nulle conviction n'embarrasse marche à son aise dans le monde. Il va droit où son amour du gain le mène, où sa soif des honneurs le conduit. Successivement démocrate, impérialiste, bourbonien, constitutionnel, il prend toutes les formes, il revêt tous les habits et se pare de toutes les cocardes. Il a toujours la même opinion que son interlocuteur. Avec une telle souplesse, il ne peut avoir beaucoup d'ennemis, faire beaucoup de sacrifices. On l'achète, on le ménage, on l'invite, on le décore; il possède l'estime des personnes prudentes. Sa bourse est bien garnie, sa maison bien tenue; il arrive à la chambre ou au ministère, et meurt triomphant.

Les médiocrités sont d'ailleurs les grands hommes de la foule, comme les véritables grands hommes sont les chefs naturels des esprits d'élite. Les explorateurs aventureux, les profonds théoriciens, qui changent l'agriculture, l'industrie, la politique et la science, les penseurs inventifs n'obtiennent jamais les bonnes grâces de la tourbe ignorante. La multitude ne comprend pas le génie : un intervalle trop démesuré l'en sépare. Les lieux-communs, les projets vulgaires, les plats sentiments, l'élocution triviale des hommes médiocres la charment davantage et sont plus à sa portée. Elle préfère l'adresse au talent, le succès au mérite, le bonheur à la vertu. Pour un convive

grossier, il faut une nourriture grossière ; les mets délicats, les boissons choisies ne flattent point son goût rude et inhabile. Dès qu'un plan, une idée, un travail demandent quelque réflexion pour être bien appréciés, la populace les honnit, les rejette, ou s'en éloigne avec indifférence. Les esprits mesquins, les organisations banales règnent donc sur elle ; dans son enthousiasme, elle les loue, elle les admire, elle leur prête foi et hommage.

Il y a sans doute des exceptions. Quand le génie gouverne l'emploi de la force matérielle, comme à la guerre ou dans la politique d'application, il doit triompher, puisqu'il a le regard le plus net et choisit les moyens les plus sûrs. Il domine alors la foule par le droit du canon et par la puissance de la ruse ; voyant que le sort lui est favorable, elle se déclare pour lui, elle s'éprend de lui, car la fortune règle son opinion et jamais courtisans n'ont été plus obséquieux que les masses envers la grandeur.

Si l'on compare les médiocrités avec la foule, on verra que celle-ci doit encore obtenir la préférence. Elle est sans doute ignorante, aveugle et routinière ; mais elle est aussi naïve et mobile. Elle a des préjugés qu'elle abandonne malaisément, qu'elle cherche à défendre ; mais elle n'y tient pas par vanité personnelle. Comme les faits, les preuves, les citations lui manquent pour élever des remparts alentour, on peut l'embarrasser et la

convaincre. Elle donne raison au dernier qui argumente, et les principes nouveaux, ayant plus de longévité, prennent infailliblement le dessus. Les âmes vulgaires demeurent dans une éternelle enfance : elles sont donc susceptibles d'être éclairées, disciplinées, endoctrinées ; ce furent de pauvres pêcheurs qui accueillirent l'Évangile. Le peuple adopte la vérité, quand elle se présente d'une certaine manière et que les circonstances la favorisent. Quoiqu'il porte en général les chaînes du passé, il les brise exceptionnellement et retrouve son indépendance. Mais un homme qui a fortifié ses erreurs, qui les a entourées de circonvallations étendues, qui a fermé soigneusement les voies par lesquelles les doctrines récentes pourraient pénétrer jusqu'à lui, un tel homme ne se désabuse jamais. Il pérore, il discute, il fait des volumes : il combat, il repousse les idées qui lui apportent une jeune et vivante instruction. Il s'ensevelit sous les ruines de sa malencontreuse citadelle plutôt que de les admettre dans la place. Boileau a eu mille fois raison de dire :

Un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant.

Si, comme on le croit, le mot *païen* dérive du substantif *pagus*, les habitants des villages ayant renoncé les derniers au polythéisme, fait indubitable dans tous les cas, il est certain, d'une autre

part, que les médiocrités contemporaines ne se montraient pas plus intelligentes. Les poëtes latins de la décadence, jusqu'au Ve siècle, rêvaient de Jupiter, de Mars, de Bellone, d'Atropos, de Neptune, de Mercure et de Vénus : ils chantaient sur leur lyre usée, d'une voix discordante, les spectres mythologiques. Tous les grands hommes soutenaient, défendaient, propageaient alors le christianisme; les auteurs débiles s'enrouaient à célébrer de vieilles hallucinations. Ils invoquaient Diane et son frère, pendant que les troupes germaines grondaient comme un vent du nord autour de leur demeure. Les barbares étaient plus dociles que ces aveugles lettrés : ils reniaient Odin et Freya, Thor et Balder. N'a-t-on pas vu, mille ans plus tard, la même obstination égarer d'autres esprits mesquins, les dieux évanouis de l'antiquité reparaître sur la scène et obtenir les hommages des pédants?

La misère et la souffrance arrachent d'ailleurs le peuple aux bras de la routine et lui tournent la face du côté de l'avenir. Mal nourri, mal vêtu, exploité par les habiles, opprimé par les riches, par les puissants du monde, il traîne ses jours dans la douleur. La faim reste assise à la porte du manœuvre; l'inquiétude plane, comme un oiseau de nuit, autour de son chevet. Il soupire après les changements politiques et sociaux, car il espère qu'ils le tireront de la pauvreté. Il ac-

cueille les doctrines nouvelles sans leur faire subir d'interrogatoire ; elles lui apparaissent comme les messagères d'un plus doux avenir. Le besoin et l'anxiété, ces dieux cruels, l'acheminent vers l'inconnu, en l'aiguillonant de leurs dards, en l'épouvantant de leurs cris. Les idées progressives ont, par malheur, bien de la peine à l'atteindre, blotti comme il l'est dans une position infime et dans les ténèbres de l'ignorance. Les hommes médiocres, sachant toujours sortir d'affaire, ne reçoivent même pas les conseils de l'infortune. Les sourdes aspirations de la foule vers un état meilleur secondent puissamment toutes les causes révolutionnaires, et ont une grande importance aux yeux de l'historien.

Voilà quels éléments composent, à notre avis, la multitude et quelle est leur influence sur les destinées du monde. Les jugements sévères qu'il nous a fallu porter, qu'il nous faudra porter encore, nous donnent peut-être, ou nous donneront, un air de morgue aristocratique. Mais nous n'envisageons pas ici les classes sociales. La foule n'est pas pour nous l'ensemble des prolétaires, nous l'avons déjà dit : elle parade au milieu des salons comme elle ploie sous le fardeau du travail. Tous ceux dont une faible lueur éclaire à peine l'intelligence, qui sont à demi plongés dans l'ombre de la mort, constituent pour nous cette vaste catégorie. Nous ne pouvons, du reste, lui attribuer des mérites qu'elle ne possède pas.

La multitude joue un rôle encore moins beau dans la littérature et les arts que dans la vie réelle. Ses besoins tout-à-l'heure éclairaient son intelligence et la mettaient sur la voie des améliorations. La netteté, la justesse d'un principe rendaient son triomphe inévitable. Au moment où la foule aborde l'île sacrée de l'idéal, ces guides imparfaits cessent eux-mêmes de la conduire. Elle marchait avec hésitation à la lueur d'un ciel étoilé, des ténèbres profondes l'environnent maintenant. Pour juger une œuvre quelconque, il faut posséder un goût, une délicatesse, une raison élevée, une science de l'homme et des choses qui manquent au vulgaire. Il est sot ou ignorant : nul motif ne dirige son choix; il a pour dieu le caprice et pour règle le hasard. Quiconque veut enfanter de nobles productions, veut obtenir des éloges réellement glorieux, doit adopter la maxime d'Horace :

Odi profanum vulgus et arceo.

Ce qui charme la tourbe commune ne mérite pas, en effet, l'estime d'un vrai juge : elle aime surtout les parades grossières, les bateleurs en plein vent, les quolibets fangeux, les luttes ou les prouesses des animaux extraordinaires, les chansons ridicules, les mélodrames emphatiques, les romans crapuleux, les pièces triviales, le luxe des décors, le plat vaudeville, le rébus, le logogriphe,

le calembour et l'idiome des halles. Quels sont les livres populaires en France? L'histoire de Cartouche et celle de Mandrin, les aventures des escrocs, des filles de joie, *Le chevalier de Faublas, L'amour conjugal,* Piron, Vadé, *L'explication des songes, L'art de tirer les cartes, Le petit Albert, Le chansonnier grivois,* des récits apocryphes sur Napoléon, Byron, les rois et les reines ; les ouvrages de Pigault-Lebrun et de Paul de Kock ; des manuels infâmes ou dégoûtants, quelques légendes travesties dans un horrible style; les imaginations les plus ampoulées, les plus fausses, les plus grotesques. Ces voiries de l'intelligence humaine sont le dépôt où la foule vient chercher ses aliments : elle se repaît de substances avariées, putréfiées, nauséabondes et malsaines. On est tout surpris de trouver pendus à ce gibet infect Héloïse et Abeilard, Estelle et Némorin, Paul et Virginie; les pleurs qu'ils font couler leur ont valu les honneurs du Montfaucon spirituel. La science, l'histoire, la critique ont de même leurs gémonies où sont traînés le bon sens, l'art d'écrire, le goût et la logique. On éprouve des accès de misanthropie, quand on voit la race humaine presque entière courir gloutonnement vers de pareils charniers, y tomber à genoux comme au fond d'un sanctuaire, et se gorger d'une nourriture cadavéreuse comme d'un pain céleste. Que des drôles réussissent par la fraude, ou en spéculant sur les mauvais instincts de l'homme, on déplore leur

triomphe, mais il est, en quelque sorte, naturel, et ne choque point les lois du monde physique : l'admiration qu'obtiennent les esprits grossiers blesse au contraire toutes les lois du monde moral et aucun spectacle n'est aussi révoltant que la prostitution de la gloire. Elle n'échappe pourtant jamais à ce triste sort : dans les arts, la masse ignorante ou inepte révèle un goût non moins absurde que dans la littérature. Elle préfère la richesse à la beauté, la matière à la forme, le bizarre au vrai, le commun au sublime : les trompe-l'œil, les caricatures, les scènes vulgaires, les intérieurs de cuisine, les nuances fausses et criardes, les inventions étranges lui plaisent et la ravissent. Biard et Dubufe sont ses héros [1].

Et non-seulement la foule juge mal les œuvres en elles-mêmes, au point de vue de leur perfection intrinsèque, mais elle se laisse égarer par toutes les circonstances extérieures qui les environnent. Qu'un livre porte le nom d'un grand personnage, d'un homme riche ou celui d'un pauvre diable, l'effet n'en est pas identique : il trouve dans le premier cas bien plus d'admirateurs, de prôneurs

[1] « En général, dit Voltaire, l'espèce humaine n'est pas de deux ou trois degrés plus civilisée que les gens du Kamschatka. La multitude des bêtes brutes appelées *hommes*, comparée avec le petit nombre de ceux qui pensent, est au moins dans la proportion de cent à un chez beaucoup de nations. »

et de défenseurs; il acquiert bien plus rapidement de la célébrité : la vénération de la multitude pour l'opulence et les hautes positions lui donne un prestige illusoire. L'actualité d'un ouvrage contribue encore singulièrement à sa réussite : lorsqu'un sujet occupe les esprits, tout ce qui s'y rapporte éveille facilement l'intérêt : la masse ne discerne pas d'où vient son plaisir; qu'il prenne sa source dans la composition elle-même ou ailleurs, elle ne s'en embarrasse guère; elle fait de la passion générale un trône à l'auteur. Elle est également fort sensible à la renommée : ne jugeant pas d'une manière indépendante, ne pouvant soutenir le travail d'un examen attentif, elle se livre au torrent de l'opinion. Une fable latine nous prémunit déjà contre ces engouements absolus; mais les fables ne corrigent personne. La multitude ne cherche même pas sur quelle base est fondée la réputation d'un écrivain, d'un artiste : les hommes connus sont toujours les plus grands pour elle. Un débat judiciaire commença l'illustration de Beaumarchais : le père de Figaro avait du talent, mais d'autres que lui sont devenus fameux par des moyens analogues, sans posséder le moindre mérite. N'avons-nous pas vu, il y a quelques années, une femme auteur, morte récemment, devenir promptement célèbre à la suite de révélations publiques, très peu honorables, qui allumèrent la jalousie de son mari et l'exaspérè-

rent si fort qu'il lui tira un coup de pistolet en pleine rue? Des hommes se sont volontairement fait condamner à un an de prison pour appeler sur eux les regards de la multitude, comme un pauvre étale des plaies factices pour obtenir la pitié. Une chevelure excentrique, des mœurs bizarres, des vêtements singuliers ont rendu le même service. Le crime n'est pas exclu de ces moyens; n'a-t-on pas rimé des poésies sous le nom d'un lâche meurtrier, dont l'histoire et les assassinats remplissaient les colonnes des journaux? Ne lui a-t-on pas attribué des mémoires imaginaires? Ceux d'une empoisonneuse ont été accueillis dernièrement avec une faveur surprenante; le public y a cherché des enseignements. Bien mieux, les objets composant la défroque de cette illustre créature se sont vendus un prix fou : on a payé sa robe de noce huit cents francs et l'acheteur la garde comme une relique. C'est ainsi que la tourbe humaine comprend la gloire!

Le manque d'intelligence, de goût et de finesse qui caractérise le vulgaire, la facilité avec laquelle on le dupe, sont la ressource des hommes politiques et leur ont toujours servi à exécuter leurs projets. Comme le voile rouge que l'on présente d'une main au taureau, pendant qu'on le frappe de l'autre, ils agitent de brillants motifs devant les regards du peuple, afin de le distraire et de l'abuser. La même connaissance de la foule a der-

nièrement inspiré un système complet de ruses, par lesquelles on la trompe, ou l'enchante, dans la littérature et les beaux-arts; toute une classe d'auteurs, de libraires, de dessinateurs, d'*impresarios*, de journalistes-directeurs sont nés de cette science féconde; ils déçoivent en partie la masse ignorante et la traitent en partie selon ses goûts. Sachant que les dehors l'éblouissent, qu'elle ne va jamais au fond des choses, que l'étude lui pèse et que la réflexion l'ennuie, qu'elle se détermine au hasard, ils l'environnent de piéges, d'illusions, de formes vides, mais éclatantes, d'images extraordinaires qui la surprennent et l'attirent. La camaraderie, les annonces multipliées, les éloges menteurs, les affiches colossales, les *illustrations*, le luxe du papier, du décor, des habits, les procès volontaires, les supercheries de tout genre, les ruses les plus maladroites comme les plus ingénieuses, déterminent sans cesse les choix du public. Nous le disons avec peine et seulement pour rendre témoignage à la vérité: ces moyens réussissent infailliblement et réussiront toujours. La classe des sots est immortelle, innombrable: elle s'accroît des pertes que fait la classe intelligente, pendant les époques de dégradation et de malheur. Quand on spécule sur la bêtise, on ne manque donc presque jamais son but.

L'art d'exploiter et de satisfaire la masse inepte, s'il atteint de grandes proportions, comme actuel-

lement, peut ruiner le goût, étouffer le génie, abrutir les nations. Étant lucratif, il envahit peu à peu les talents, les capitaux, les feuilles périodiques, les imprimeries, les librairies, les magasins, les bibliothèques : il s'empare des lecteurs, des récompenses, de l'estime et de l'admiration. Il faut l'appeler à son aide, ou braver l'indifférence et l'oubli, c'est-à-dire, la mort intellectuelle. Lorsqu'on y a recours, d'une autre part, il absorbe lentement ou rapidement les forces de la pensée; il l'abaisse et la déprave; on périt d'une manière différente, on ne se sauve point. Comme la presse et l'état du monde ne permettent pas que les invasions, ni l'absence de livres fassent renaître la barbarie, elle renaîtra probablement des excès mêmes d'une habileté vulgaire et sans scrupules, dans la politique, dans le commerce et dans la littérature, comme les arguties, les recherches bysantines la fixèrent dans l'empire grec. Il y a un espace incommensurable entre la sagacité du génie et l'adresse mercantile. La Grande-Bretagne peut nous servir d'exemple : nulle part les trafiquants littéraires n'ont imaginé plus d'expédients[1].

[1] On a fondé à Londres, il y a quelques mois, un nouveau journal ayant pour titre : *La cloche des chemins de fer* (*Railways' Bell*). Voici comment on instruisit le public de son apparition : les affiches immenses placardées sur les murailles ou promenées sur des chariots, les annonces dans les feuilles quotidiennes et toutes les ressources du jour-

Aussi qu'arrive-t-il? A une génération forte et brillante, qui étonnait l'Europe, a succédé une race maladive. L'Angleterre ne possède pas un seul auteur du premier ordre; elle traduit les auteurs français, ou imprime et joue les plus niaises balivernes. Et cependant la France imite ses dégradantes subtilités! Ces roueries ne portent pas moins préjudice aux arts qu'aux lettres. Pour ne citer qu'un fait, la multitude ne paie-t-elle point très cher les estampes sans valeur dont on farcit les livres? La mode, ou plutôt la rage des *illustrations* n'a-t-elle pas donné un développe-

nalisme furent d'abord employées : mais ce sont là des moyens vulgaires : un long cortège défila dans les rues; vingt-quatre musiciens à cheval ouvraient la marche, sonnant de joyeuses fanfares; venait ensuite une troupe de pages tenant des hampes, au bout desquelles brillait, sur de vastes écriteaux, le titre de la nouvelle gazette; puis un homme, richement vêtu et accompagné d'un groupe de hérauts-d'armes, portait sur un coussin brodé le premier exemplaire de la publication; derrière lui marchait une bande nombreuse, simulant les ouvriers, les employés de toute espèce, qui travaillent aux railways et dans les imprimeries : leur costume indiquait leurs fonctions. Après eux s'avançait un char énorme, voiturant une cloche de carton gigantesque : autour de la cloche circulait un chemin de fer en miniature que parcourait une petite locomotive; des estafiers à cheval terminaient la procession industrielle. Quand les entrepreneurs littéraires poussent le charlatanisme à ce point, quel rôle et quelle importance peut conserver le talent?

ment énorme à la gravure sur bois, ce procédé infime qui ne peut rendre les plans, les ombres du visage, qui en ébauche avec peine les traits et conserve toujours une raideur enfantine?

Au milieu de son indécision et de ses ténèbres, le peuple révèle deux goûts opposés, mais constants : l'amour du trivial et celui du fantastique. Le trivial lui rappelle ses habitudes journalières, ses façons de parler, ses travaux, ses besoins, ses divertissements, ses passions communes; il lui offre l'image de son existence et captive son intérêt. L'homme vulgaire aime à se contempler dans ce miroir, comme il aime à envisager ses traits dans une glace. Le sentiment profond de sa personnalité lui rend la peinture agréable. Le fantastique le charme d'une autre manière : il l'étonne et enflamme sa curiosité. N'ayant pas assez d'intelligence pour apprécier les miracles du talent et des beaux-arts, ce sont les prodiges surnaturels qui le frappent. Qu'on lui montre un chef-d'œuvre ou de peinture, ou de sculpture, il n'éprouvera nul plaisir, nulle admiration. Les grâces de l'idéal ne le séduisent point. Offrez-lui, au contraire, un monstre bizarre, un colosse difforme, une scène impossible, un être chimérique, vous éveillerez sur-le-champ son attention. Il n'a jamais rien vu d'analogue et ses prunelles se dilatent devant l'objet insolite. Il ne peut juger si une production est plus belle qu'une autre, mais il juge

très bien si elle dépasse les bornes de la vérité commune. On observe les mêmes goûts chez lés enfants, parce que les enfants ont, ainsi que la multitude, l'esprit peu étendu. Les contes de nourrice et les contes de fées, les histoires puériles comme leurs jouets, comme leurs tribulations, les aventures magiques et surprenantes sont les seules fables qu'ils écoutent. Nous en dirons autant des sauvages, dont la pensée novice n'a pas encore toute la force nécessaire. Le merveilleux et le réel constituent le fond des poésies, des tableaux, des sculptures et, en général, des œuvres qui obtiennent les bonnes grâces de la foule. L'art des pays septentrionaux, ayant les deux caractères, ne peut manquer de réussir auprès d'elle.

Lorsqu'ils se trouvent joints à un grand mérite de conception ou de forme, ce mérite ne nuit pas au succès populaire de la production. Voilà justement ce qui a lieu pour la peinture néerlandaise. La vulgarité de ses sujets, de ses types, de ses goûts et de ses tendances la recommande aux esprits peu élevés. Sa patiente exactitude leur convient et leur plaît : ils admirent le soin qui préside à ses travaux, qui en accroît le relief et la vérité. Le connaisseur y distingue autre chose : la finesse de la touche, la beauté du coloris, la science de la perspective, l'ingénieux emploi du clair-obscur, la poésie du naturel, la grâce ou la majesté des scènes qui retracent les différents

aspects du monde extérieur. Le critique et l'ouvrier sont donc également satisfaits : l'un considère l'invention prosaïque, l'autre étudie l'habile exécution.

L'immense variété de l'art des Pays-Bas lui gagne encore de nombreux suffrages. Comme il reproduit tous les objets de l'univers, tous les phénomènes de la création et tous les actes de l'homme, sa diversité lui permet de séduire la plupart des esprits. Les toiles que n'approuvent pas les uns, ravissent les autres : chaque personne trouve des tableaux selon son goût. Celui-ci admire les intérieurs, celui-là les paysages, un troisième s'émerveille à l'aspect des fleurs et des fruits, un quatrième devant les sujets historiques ou de grotesques scènes, le reste des curieux devant les portraits, les animaux, le gibier, les insectes, les maisons, les navires, la mer tranquille ou furieuse, les places publiques, les effets de nuit et les effets de lumière. Les plus roides partisans de l'idéal obtiennent eux-mêmes satisfaction : les peintres néerlandais s'élèvent de loin en loin jusqu'au grand style : la forêt sacrée, où trône dans l'ombre et le mystère la beauté souveraine, ne leur demeure pas inaccessible. Ils parcourent donc le cercle entier de l'art, et leurs ouvrages sont infailliblement populaires. Les Belges devraient, en conséquence, attacher plus de prix qu'ils ne le font à cette gloire suprême des Pays-Bas.

Mais, quels que soient l'ineptie et le mauvais goût de la foule, les bonnes productions, comme les idées vraies, finissent toujours par l'emporter : l'avis de Bacon ne nous semble point pouvoir être sérieusement défendu. Or, qui les sauve du naufrage? Ce n'est pas la multitude. Nous avons vu que, dans le monde réel, ses souffrances éclairaient son esprit et qu'aux rayons de ce triste luminaire, elle apercevait quelquefois la bonne route. La douleur ne pénètre point dans le calme séjour du beau ; la folie s'y trouve donc abandonnée à elle-même ; nul signe, nulle lueur ne l'avertissent, quand elle s'égare. Sous l'empire exclusif de la populace, toutes les nobles créations périraient inévitablement. Ce sont les âmes distinguées, les intelligences bien faites qui les préservent de la mort immédiate et de l'éternel oubli. Elles les comprennent, elles en sentent la valeur et en font l'éloge. Le talent marche au milieu d'elles comme au sein d'un cortége : elles le soutiennent, l'animent et le défendent. Sans leur protection, le génie serait accablé : pareil aux victimes couronnées de fleurs, il ne brillerait un moment que pour être bientôt sacrifié à l'injustice humaine. Poésies, drames, romans, tableaux, sculptures, édifices, musique, ne sont réellement jugés que par elles ; les couronnes dont elles ceignent les fronts inspirés sont les seules glorieuses. Ces esprits forment un second public et exercent de l'influence sur le

premier ; la sottise ne se fait jamais complètement illusion et la vigueur intellectuelle n'est jamais entièrement méconnue ; celle-ci domine donc toujours celle-là, dans une proportion quelconque. Elle guide un certain nombre d'individus, qui se laissent conduire les yeux fermés. Son action va en augmentant, parce qu'elle est conforme à l'essence des choses et appuyée sur le mérite de l'œuvre : c'en est assez pour que le tombeau ne dévore pas la dernière.

La nature ne prodigue point les âmes clairvoyantes ; elle semble avoir peine à les mettre au jour. Sur les trente millions d'hommes environ qui parlaient la langue française de son temps, Arouet pense que trois mille seulement pouvaient apprécier un poème[1] : c'est un homme sur dix mille ; peut-être ces créatures privilégiées sont-elles moins nombreuses encore. De là vient qu'elles ne suffisent pas dans toutes les occurences pour

[1] « Il faut la capitale d'un grand royaume pour y établir la demeure du goût : encore n'est-il le partage que du très petit nombre ; toute la populace en est exclue. — Dans une ville telle que Paris, peuplée de plus de six cent mille personnes, je ne crois pas qu'il y en ait trois mille qui aient le goût des beaux-arts. Qu'on représente un chef-d'œuvre dramatique, ce qui est si rare et qui doit l'être, on dit : tout Paris est enchanté ; mais on imprime trois mille exemplaires tout au plus. » Voltaire, *Dictionnaire philosophique,* au mot *Goût.*

faire sortir le génie de l'obscurité : l'aveugle tourbe se rue au hasard dans les brillantes et fécondes vallées de l'idéal, écrasant les fleurs les plus divines, rompant les arbrisseaux les plus précieux : elle entraîne quelquefois les vrais juges et, en d'autres circonstances, ne leur permet point de résister. Mais s'ils ne placent pas l'homme de talent sur le pavois de l'admiration publique, pendant sa vie, leur bataillon sacré honore sa mémoire et la rend immortelle.

En effet, le vulgaire ne porte pas son attention au-delà du présent : il s'occupe des œuvres du jour; il aime l'actualité, comme l'on dit à notre époque. Quand il lit, ce sont les romans nouveaux; il court aux drames enfantés de la veille, il afflue dans les salles d'expositions publiques pour voir les peintures récentes, il dévore toutes fraîches les hâbleries des journaux ; mais il ne remonte jamais vers le passé ; il n'y cherche ni amusement, ni instruction. Il faut que les écrits, que les toiles et les statues viennent, en quelque sorte, le trouver; il ouvre alors les yeux et regarde. Quand elles sont tombées dans le domaine de l'histoire, on ne les connaît, on ne s'y intéresse que par l'étude; or, la foule n'étudie point : elle s'abandonne au cours du temps, elle glisse sur le fleuve rapide sans tourner la tête ; bien mieux, elle oublie les objets qui frappent sa vue à mesure qu'ils disparaissent. Ces faibles cerveaux ne gardent nulle impression :

le souvenir d'une histoire dramatique, d'une pièce touchante s'y efface comme le nom de l'auteur. Le plupart ne lisent même point le dernier. La vogue ne fait que naître et mourir dans des esprits aussi mobiles : on dirait une flamme incertaine au milieu d'une nuit orageuse. Quiconque travaille pour la multitude prépare donc le cercueil où sa gloire doit tomber en poussière[1].

Les intelligences distinguées n'ont pas autant de paresse, à beaucoup près, et ne se montrent point si variables. Elles pensent, elles réfléchissent et s'instruisent : ne prenant pas pour guide le hasard des conjonctures, elles estiment les choses selon leur prix intrinsèque. Le charme de la nouveauté ne les emporte donc point comme un coup

[1] Nous en avons sous les yeux de remarquables preuves; *Le Solitaire*, de M. le vicomte d'Arlincourt, maintenant si oublié, si dédaigné, a obtenu un succès colossal; on le traduisit dans toutes les langues de l'Europe; on en tira une pièce qui n'eut pas une moindre vogue; il inspira de nombreux couplets; on baptisa de son nom une couleur, des meubles, des vêtements : la France et le monde ne s'occupaient que du *Solitaire*. Que sont devenus ces transports d'enthousiasme? M. De Jouy a également brillé, sous la Restauration, d'un éclat merveilleux : quel badaud ne l'a envié, ne l'a cru immortel? Eh bien, M. De Jouy est encore vivant et trône dans un fauteuil d'académicien; il a une bonne santé, une mine fleurie, mais depuis quinze ans pas un seul homme n'a lu un seul de ses ouvrages.

de vent : elles restent fermes et droites sous le tourbillon qui agite, et courbe, et pousse la multitude. Les chefs-d'œuvre anciens, dans leur inaltérable jeunesse, les séduisent comme les créations les plus modernes. Elles poursuivent le beau sur tous les chemins, dans toutes les retraites, sur la terre étrangère et dans l'obscurité des vieux âges. Lorsqu'une œuvre a plusieurs années de date et que la foule s'en éloigne, elle comparaît devant ce tribunal inflexible. Elle est frappée d'anathème et vouée à la mort, si elle ne possède pas un mérite essentiel, fondamental. L'intérêt transitoire que lui prêtaient les circonstances ne l'environne plus; il faut qu'elle se soutienne par ses propres forces. Si elle réunit les conditions de la durée, sans avoir obtenu les hommages de la plèbe, elle monte au rang des œuvres immortelles. Les lueurs trompeuses qui l'éclipsaient naguère se sont l'une après l'autre éteintes dans la nuit : son heure est arrivée; elle brille comme un astre impérissable au fond des muets espaces de l'histoire. Quiconque ambitionne le respect de l'avenir, ou même craint de survivre à sa renommée, doit travailler pour les esprits d'élite et seulement pour eux.

Ce n'est point ce que font les médiocrités. Dans les arts et dans la littérature, comme dans la vie réelle, le succès le plus prompt leur convient le mieux. Elles rient de la postérité, elles se moquent de la vraie gloire : elles aspirent au bien-être, à

la considération, aux vulgaires honneurs : peu leur importent les moyens, pourvu qu'elles atteignent leur but. Aussi la fortune les accable-t-elle de prospérités. N'est-ce point justice et ne doit-elle pas récompenser leur infatigable souplesse? Ce ne sont pas ces hommes qu'on verra lutter contre les événements, contre les folies, contre les erreurs : ils suivent toutes les ondulations des circonstances; le goût moderne triomphe-t-il, sur-le-champ ils travaillent selon le goût moderne; une réaction a-t-elle lieu en faveur des anciens, ils changent de manière, ils abjurent leurs opinions, ils riment une ode à Boileau et les portes de l'académie s'ouvrent toutes grandes pour eux. Ils flattent les puissants, trahissent les vaincus, rédigent des actualités, mentent, promettent, violent leurs engagements, s'aplatissent, se relèvent, s'inclinent à gauche, s'inclinent à droite, et se balancent dans un mouvement perpétuel. Un grotesque délire, une stupide infatuation aveuglent et transportent la multitude; ils ne blâment point sa folie : au contraire, ils l'attisent, l'excitent, la caressent, l'augmentent et l'exploitent : ils crient plus fort que les autres, s'animent, gesticulent et mettent à profit l'engouement insensé de la populace intellectuelle. Pourquoi voudraient-ils éclairer le genre humain? Ce n'est pas leur affaire : ils aiment mieux le rançonner. Voilà comment pensent les rhéteurs, les sophistes, la tourbe des écri-

vains, des architectes, des peintres et des sculpteurs : ils se tiennent en équilibre sur le flot des passions vulgaires et se laissent porter, entraîner par elles. Ne les calomnions point cependant : beaucoup d'entr'eux agissent avec bonne foi ; ils sont dépourvus d'initiative et ne marchent que si on les remorque. Ceux-là font naturellement ce que l'adresse conseille aux autres de faire.

Leur talent est comme leurs idées, comme leur conduite. Rien de ferme, de nouveau, de hardi ; rien qui sorte de l'usage et blesse la coutume. Leurs ouvrages prêtent donc peu à la censure : on admire ces banalités limpides, ce style, ces formes depuis longtemps consacrés : on porte aux nues leurs périodes académiques, leurs pompeux, leurs édifiants, leurs sonores lieux-communs. Il y a aussi des médiocrités d'un autre genre : celles-là châtouillent les désirs lubriques, les passions ordurières, ou peignent de hideux tableaux avec la fange des égouts, avec la lie des cabarets. Ils tiennent boutique d'impudicités ou de trivialités.

Ici encore les hommes médiocres sont les idoles, les favoris de la multitude. Ils flattent ses goûts, ses mauvais penchants, son amour de la routine ; ils lui servent de compères et d'interprètes. Leur bonheur même les remplit de fatuité : dans leur lâche orgueil ils dédaignent souvent le génie malheureux, ils triomphent de ses chagrins et de sa misère. Pour devenir leur égal, il n'aurait cependant qu'à s'abaisser.

On leur pardonnerait même cette inconvenante arrogance, s'ils n'étaient ses ennemis les plus cruels. Mais ses aperçus nouveaux, ses créations originales, ses plans insolites, dépassent trop leur portée. Ou ils ne le comprennent point et le salissent de leur mépris : ou ils le comprennent et sa grandeur les offusque. Leurs petites ressources ne peuvent soutenir la comparaison avec cette force immense. Ils renoncent donc à une lutte directe et emploient la calomnie, l'astuce, les faux scrupules, tout l'arsenal des traîtres. Quels adversaires ont eus les Corneille, les Racine, les Fénélon, les Bernardin de Saint-Pierre et les Châteaubriand? Scudéry, Pradon, Faydit, Ginguené, Morellet, d'obscurs journalistes. L'homme médiocre va même jusqu'à l'assassinat : le maître verrier de l'église Saint-Ouen, à Rouen, poignarda son élève parce qu'il avait fait une rose plus belle que la sienne; Charpentier conduisit des fanatiques dans la demeure où s'était caché Ramus, le jour de la St-Barthélemy; des artistes jaloux et indignes de leur profession empoisonnèrent Lucas de Leyde au milieu d'un repas splendide.

Si à toutes ces causes de souffrance et de chute, on joint l'envie naturelle qui souille les cœurs, même en dehors de toute rivalité; si on songe que l'individu le plus obscur se réjouit de voir humilier le plus noble talent; que chacun a de soi-même une opinion extraordinaire et endure

avec peine les supériorités les plus légitimes; que rien n'apaise cette formidable passion, puisqu'elle s'irrite des qualités, des vertus, de la gloire qui pourraient la fléchir, on s'attendrira sur le sort des hommes de génie, on les regardera comme les enfants abandonnés de la Providence, qui les immole sans fin et sans relâche au bonheur de l'espèce humaine.

L'analyse, qui précède, explique la misanthropie et la haine de la foule que l'on remarque chez un grand nombre d'écrivains, d'artistes, d'hommes politiques et même de religieux penseurs [1]. On doit leur pardonner cette amertume puisée dans la souffrance : elle doit les faire plaindre et non les faire maudire. Toutes les passions de notre cœur ont un but providentiel. Le mépris sert à nous éloigner des choses vicieuses. Les grandes âmes, que l'on dédaigne si fréquemment, ont le droit de dédaigner à leur tour et elles l'exercent au moins avec justice. Il faut, pour continuer leurs nobles entreprises, qu'elles puissent se dire par intervalles : Il y a souvent plus de différence entre un homme et un homme, qu'entre l'homme et les animaux [2]. Elles demeurent alors inébranlablement

[1] Chez Nicolle et Joseph De Maistre, par exemple.

[2] On trouve cette pensée dans les *Essais* de Montaigne, qui ne lui attribuait point la vertu fortifiante dont nous parlons.

résolues, car elles ont la conscience de leur force. Otez-leur cet appui et elles tomberont dans le découragement, ou elles fléchiront devant la multitude, s'abaisseront pour lui plaire, fouleront aux pieds leurs principes, changeront leurs desseins et abdiqueront leur souveraineté [1]. Les organisations d'élite ayant, toute leur vie, à se défendre contre la sottise et la malveillance, plusieurs finissent par se lasser. Pour obtenir la paix, de faibles honneurs, ou même leur pain de chaque jour, elles se déclarent les vassales des opinions communes. « Si j'avais prévu, s'écriait Démosthènes, les douleurs de tout genre qui m'ont assailli, plutôt que de travailler aux affaires publiques, je me serais précipité du cap Sunium dans la mer. » C'est là ce que pensent bien des grands hommes, quand ils se voient accablés par la tristesse, la haine et l'infortune : mais au lieu de périr dans les flots, ils s'engloutissent dans l'abîme des préjugés vulgaires. L'inepte océan les recouvre et des plaintes, des sanglots résonnent sur le bord :

[1] C'était l'avis des anciens : une anecdote que raconte Plutarque met ce fait hors de doute. Ciceron, jeune encore, étant sur le point de quitter la Grèce et de retourner dans la ville éternelle, consulta l'oracle d'Apollon et lui demanda ce qu'il devait faire pour se rendre illustre. « Laisse-toi guider par ton génie et ton tempérament, lui dit la Pythonisse, et méprise l'opinion de la multitude. »

c'est leur génie, leur guide divin qui pleure, et dont la voix désolée franchit l'espace, éveillant au fond du ciel un écho mystérieux, lamentable et tragique.

CHAPITRE VIII.

Résumé des lois générales qui gouvernent le sort de l'art et ont déterminé les caractères de la peinture flamande et hollandaise. — Application des lois de la pensée aux débuts de l'art néerlandais. — Manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne et du sire de la Gruthuyse.

Nous sommes parvenus au bout de notre carrière théorique, nous avons fouillé tout le domaine de l'histoire. Comme un voyageur cherchant les sources du Nil, nous avons remonté le cours de ce fleuve éternel, admiré les scènes majestueuses de ses bords et suivi ses affluents jusqu'aux montagnes peu connues d'où il s'élance. Nous avons ainsi constaté sept origines diverses : le climat, le sol, la race, les idées, les faits, les grands hommes,

la multitude. Nous en avons vu découler les actions, les mœurs, les lois, les événements, la politique, les sciences, les lettres, les arts : tout ce que l'homme produit, sans aucune exception, dérive de ces mobiles ; nous ne croyons pas que l'on puisse en trouver un plus grand nombre et de patientes recherches ne nous en ont point fait apercevoir d'autres : nous ne croyons pas non plus que la vie, que la pensée humaines puissent prendre une seule forme dont elles ne soient les causes. Leur influence a été entrevue partiellement et nos citations mêmes le prouvent : on l'a surtout admise dans l'histoire politique : dans celle de la littérature et des arts, on ne l'a presque jamais devinée. On a bien essayé des classifications de ce genre ; mais nulle, j'ose le dire, n'est aussi vaste, aussi complète, n'embrasse tous les résultats de la force matérielle et des pouvoirs intellectuels dont le Créateur a doué notre race. Si notre système a quelque prix, c'est à sa largeur, à son étendue qu'il le devra : les doctrines de Montesquieu, Vico, Herder, Bossuet, Hegel et Krause, en forment des parties intégrantes : son plan permet de les y absorber. Sa valeur principale est dans ce plan, nous le répétons : il énumère et coordonne tous les ressorts de l'histoire ; il explique et laisse voir entièrement le jeu de la machine. Le comte Joseph de Maistre a écrit un livre qui porte pour second titre : *Du gouvernement temporel de la Providence.*

Mais il a trop examiné les textes. il a trop recouru à l'observation. Que le lecteur juge si nous n'avons pas mieux approfondi cette matière.

Deux sortes de causes historiques ont été signalées par nous : les unes ne subissant point de variations, ou n'en subissant que de fort légères, produisent les circonstances permanentes, les faits immobiles : ce sont le climat, le sol, la race et la multitude, car celle-ci révèle toujours les mêmes penchants, à toutes les époques et dans tous les pays, comme notre analyse de ses goûts le montre assez. La seconde espèce renferme les causes variables, celles dont les changements expliquent les métamorphoses des nations, les péripéties de leur destinée, les phases diverses de la littérature, des arts et des sciences. La pensée voyage de progrès en progrès; les événements lui obéissent et se succèdent avec une inconstante rapidité; les grands hommes naissent ou font défaut, rayonnent ou périssent dans l'ombre, suivant le bonheur ou le malheur des époques. Non seulement ces deux classes de principes exercent une influence directe, engendrent l'innombrable série des conjonctures, des formes sociales, des créations esthétiques et industrielles, mais encore elles agissent l'une sur l'autre et se modifient mutuellement. La civilisation ou, si l'on aime mieux, l'idée jointe à l'action, tempère le climat, régularise le sol et le féconde, améliore et adoucit

les races, éloigne les circonstances funestes, multiplie les circonstances propices. Le climat, la nature du sol et de la race, les incidents de l'histoire suggèrent à leur tour des idées, inspirent des sentiments, ou altèrent les conceptions déjà existantes. Les grands hommes font d'immenses découvertes, réalisent de vastes projets, dominent les nations, dirigent leur sort et leur activité, mais n'échappent point à l'ascendant des autres mobiles. La foule subit tous les pouvoirs, mais juge en dernier ressort les principes, les talents, les ouvrages : elle leur impose la terrible épreuve de son faux goût et de son ignorance.

La méthode que nous avons adoptée, nous paraît la seule qui puisse donner de la consistance et une valeur indubitable à la philosophie de l'histoire politique, à celle de la littérature et des arts. Considérez les systèmes de Hegel, de Krause et de Herder : que trouvez-vous au fond? Un cours d'histoire universelle, où les rôles successifs des peuples sont l'un après l'autre examinés, où l'on passe en revue leur sort et leur importance humanitaire : nous faisons sous la conduite de ces penseurs un long pèlerinage au milieu des siècles. Telle n'est point la marche qu'il faut suivre. On doit classer les formes vitales et chercher leurs principes, leurs lois de génération : quand on dégage celles-ci, on en explique d'avance tous les résultats possibles, tous les effets accidentels : la

cause renferme implicitement ses conséquences. Avec l'autre procédé, on se perd dans les détails, on chemine à l'aventure. Des règles essentielles ont déjà été posées, nous l'avons reconnu ; mais la science qui donne le moyen de les apercevoir et de les classer a une valeur plus grande encore. Nous avons étudié une nation qui habite un pays froid, une terre plate, qui est germaine de race, adore le Christ, possède des tendances libérales, industrielles, a éprouvé des fortunes diverses, produit un certain nombre de grands hommes, manifesté constamment des goûts pratiques. Supposons que l'on veuille étudier un peuple vivant sous d'autres influences? On saura comment on doit s'y prendre, quel en est le nombre, et une foule des lois que nous avons décrites lui resteront applicables.

La littérature et l'art donnent lieu aux mêmes observations. Hegel, dans son *Esthétique,* apprécie, caractérise les formes variées que la poésie, l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique ont revêtues chez les différentes nations du globe. Il donne la théorie de ces phases particulières, mais ne nous dévoile point les causes mêmes d'où elles sont nées : il oublie donc le plus important. Aussi, un de ses élèves, M. Hotho, qui rédige à Berlin l'histoire de la peinture allemande et néerlandaise, a-t-il omis plusieurs des principaux mobiles, auxquels l'art dont il s'occupe doit ses

traits spécifiques. Il le dérive seulement de trois sources : le climat, la religion, le caractère national : le lecteur verra lui-même combien cette théorie est insuffisante. Quatre pouvoirs y sont d'abord laissés dans l'ombre ; un autre, la religion, forme toute une classe, au lieu de figurer comme partie intégrante au chapitre des idées.

Outre l'avantage d'expliquer la naissance et les transformations de la littérature, aussi bien que des arts, notre système a encore celui de les affranchir en la ramenant aux principes mêmes de leur vie. Toutes les maximes arbitraires, tous les préceptes conventionnels tombent morts sous le feu de ce canon chargé à mitraille. Puisque le talent ne peut se développer et fleurir que dans le milieu où la nature le place, vouloir lui créer un milieu factice, le soumettre aux conditions d'un autre temps, d'un autre sol, d'une autre race, d'un autre climat, d'une autre doctrine religieuse, c'est vouloir l'anéantir ou lui imposer un caractère faux, une marche ambiguë ; c'est l'éloigner de sa patrie et lui indiquer pour lieu d'exil un continent inaccessible.

En admettant, par hypothèse, que notre théorie ne soit pas complète, n'embrasse pas tous les principes générateurs, ni tous les faits de l'histoire politique, religieuse, industrielle, commerciale, littéraire et artistique, elle ne serait point ébranlée pour ce motif et encore moins renversée. Elle

n'offre nulle trace de ce qu'on appelle l'esprit de système : nous n'avons pas voulu introniser une loi unique, prosterner devant elle la multitude innombrable des accidents, des formes sociales, des créations humaines : nous avons cherché sincèrement les divers mobiles qui président à leur naissance, puis, nous les avons jugés, coordonnés, selon leur importance relative. Nous ne croyons pas avoir jamais fait preuve de tyrannie intellectuelle, avoir recouru au sophisme et aux explications mystiques. Dieu ayant organisé le monde, c'est dans son œuvre même, œuvre constante et durable, que l'on doit puiser la science des événements naturels, des choses ordinaires. Nous avons appliqué à l'histoire la méthode de Jussieu : Linnée classait les plantes d'après un seul de leurs organes, celui de la reproduction ; l'auteur français déclara que tous devaient entrer en ligne de compte, il examina tous les caractères des végétaux et les employa impartialement pour établir ses familles. Herder n'appréciait de même que le climat, Bossuet et Chateaubriand, n'ont vu que la religion, hyperbole qui n'est pas nécessaire à la piété : nous avons admis tous les mobiles par lesquels la Providence agite les nations et les pousse vers le but lointain qu'elle leur assigne. Nous avons tâché de n'en pas omettre ; si cependant, malgré nos efforts, quelques-uns se trouvaient oubliés, cette lacune n'infirmerait pas notre

théorie : un chapitre ou deux combleraient le vide; elle s'agrandirait sans être exposée au moindre péril et deviendrait ensuite inattaquable. Elle appelle donc, elle brave même la discussion: la guerre ne peut que lui être utile, un siége que la raffermir, en désignant les points où de nouveaux bastions seraient indispensables.

Une telle méthode nous a aussi éloignés du gouffre des vaines abstractions : examinant toujours la nature, nous n'avons pas couru le danger de prendre des mots pour des choses. Nous rapporterons ici une erreur de cette espèce, afin qu'on en sente la pompeuse indigence. Tirant au hasard trois termes de la conscience humaine, M. Cousin veut les appliquer de force à l'histoire. L'analyse de la raison ne donne, suivant lui, que trois éléments : l'infini, le fini et leur rapport. « C'est là le fond de la conscience, l'étoffe avec laquelle nous faisons toutes nos idées ultérieures, toutes nos convictions. » C'est là aussi toute la richesse des peuples. « Le genre humain, dans la première génération comme dans la dernière, possède, ni plus ni moins, les trois éléments que nous avons signalés. » L'histoire de l'humanité ne doit donc nous offrir que le développement de ces trois notions : l'Orient a été le domaine de l'infini; la Grèce et Rome, l'empire du fini; les temps modernes, l'alliance de l'infini avec le fini. Or, comme il n'existe pas d'autre idée , l'histoire

se trouve close pour toujours et le mot de progrès n'a aucun sens. Telle est la doctrine de M. Cousin. Je n'y vois que des hypothèses gratuites, des considérations arbitraires. Cela peut être une sorte de métaphysique, mais des sentences pareilles ne doivent point se glisser dans la philosophie de l'histoire. La dernière a pour base l'observation des faits, en donnant à ce mot le sens le plus large; elle n'a point le droit d'employer la méthode *a priori* : elle s'égare, quand elle veut substituer aux inductions empiriques des théorèmes psychologiques : s'ils sont vagues et douteux, le mal s'accroît en proportion.

Quant à nos recherches sur les principes générateurs de l'art néerlandais, sur ses caractères essentiels, nous pouvons hardiment soutenir qu'elles sont tout-à-fait neuves. On lit bien quelques remarques générales, quelques aperçus importants disséminés dans les ouvrages publiés au-delà du Rhin, mais on n'y trouve aucune étude suivie, raisonnée, embrassant toutes les formes, comme la nôtre. En Belgique et en Hollande, on n'a pas même tenté l'explication des traits permanents ou éventuels, qui distinguent la peinture nationale.

Nous allons maintenant décrire et juger les premiers essais de l'art dans les Pays-Bas; nous les envisagerons de deux manières : nous chercherons d'abord comment s'est formée la peinture néerlandaise, en suivant les lois de la pensée hu-

maine; puis nous considérerons les progrès de cette même peinture dans sa carrière spéciale; nous prendrons alors la forme narrative pour ne la plus quitter, nous nous soumettrons à l'ordre chronologique. Le chapitre actuel servira de transition, adoucira le passage entre la philosophie et les détails de l'histoire qui nous occupe.

Nous avons montré la manière dont l'intelligence procède : nous l'avons fait voir allant du simple au composé, des notions les plus étroites aux plus larges, des plus obscures aux plus claires, des plus fausses aux plus vraies. Lorsqu'elle aborde la peinture, la sculpture, l'architecture, elle ne se comporte pas autrement : elle examine avant tout les formes indispensables, qui constituent, pour ainsi dire, la charpente des objets ; de là elle passe aux formes secondaires, aux traits spéciaux ; puis elle remarque les moindres détails ; elle exagère enfin l'analyse et les parties lui cachent peu à peu l'ensemble. Or, à mesure qu'elle avance dans son étude, elle complique son œuvre ; elle y ajoute l'un après l'autre tous les éléments qu'elle observe; elle en tire sans cesse du dehors pour la compléter, l'enrichir et l'orner ; mais elle la surcharge au bout d'une certaine période, et l'étouffe sous les accessoires. Le style gothique, si nu, si sévère au commencement du XIII[e] siècle, fut accablé par le luxe des meneaux, des clochetons, des arcatures, des nervures, des moulures, des chefs-pendantes,

à la fin du XVe et au début du XVIe; Notre-Dame de Brou suffirait pour le prouver.

Les lois générales de l'esprit humain, quand elles s'appliquent à une œuvre quelconque, soit industrielle ou agricole, soit littéraire ou plastique, deviennent donc les lois mêmes de cette œuvre, et je serais tenté de dire les lois particulières de son développement. Elles en règlent les formes successives, les améliorations et la destinée. L'architecture navale peut nous servir d'exemple; on ne construit pas sur-le-champ un vaisseau à trois ponts : une foule d'essais préparent ce résultat, il exige toute une science que l'on acquiert avec peine. L'homme creuse d'abord un tronc d'arbre et en fait une pyrogue : c'est la plus simple des embarcations. Mais elle a peu d'étendue, elle offre peu de commodités : il songe donc à l'agrandir. Il unit alors des planches assez soigneusement pour que l'eau ne pénètre pas dans l'intervalle; le bateau se trouve créé. Il le meut au commencement avec ses bras armés de rames, ainsi que la pyrogue : il s'épargne bientôt ce travail et emploie une force étrangère : il dresse un mât, il y fixe une voile, la brise ou la tempête font glisser la chaloupe sur la mer tranquille ou furieuse. Cependant les hautes vagues inondent son esquif, le renversent et le submergent : pour prévenir ce malheur, il le ferme, il le couvre d'un pont : les lames passent par-

dessus le bord, sans le remplir et sans le culbuter. Il s'aperçoit alors qu'il peut lui servir à transporter des marchandises : il lui assigne effectivement cette destination. Puis il pense que, s'il en augmentait les dimensions, il rendrait ses voyages moins fréquents et pourrait prendre une charge cinq ou six fois plus considérable. Il agrandit son navire, il en multiplie les mâts, les agrès, les ponts et les voiles; il organise peu à peu le vaisseau moderne. Il l'arme ensuite, il y place des canons, des obusiers : le pacifique bâtiment devient une citadelle flottante. Reste encore une amélioration : les vents sont mobiles, incertains, capricieux : le calme inopportun de l'atmosphère retarde des expéditions urgentes ou lucratives. Si l'on substituait aux souffles variables du ciel une puissance régulière, que l'on dirigerait à son gré, qui ne viendrait pas du dehors, mais fonctionnerait dans l'intérieur même du vaisseau? On braverait de la sorte l'inconstance des saisons : un homme de génie réalise ce vœu extraordinaire : le bateau à vapeur frappe l'onde écumante de ses roues dociles; le pilote dirige sa marche à travers les tempêtes. Ainsi, par l'étude du gouffre amer et de ses propres ressources, l'homme accroît le nombre de ses idées sur la navigation, et l'architecture maritime suit les progrès de sa pensée. De même, dans les arts, l'observation de la nature et des moyens qui permettent de la retracer ou de

l'embellir, conduisent peu à peu le talent vers les hautes régions esthétiques. Les débuts de l'art néerlandais vont nous en fournir une démonstration des plus claires : nous allons voir le dessinateur aux prises avec le monde qu'il tâche de peindre et avec les difficultés de la peinture. Quoique les premiers efforts du mérite dussent nous suggérer les mêmes observations, dans tous les pays de l'Europe, nous avons, autant que possible, tiré celles qui suivent des manuscrits flamands et hollandais.

L'homme prend d'abord pour modèle sa propre figure ; nul autre objet ne l'intéresse d'une manière aussi vive. Une jeune fille, esquissant sur la muraille l'ombre de son amant, fonda la peinture chez les Grecs, selon le témoignage de Pline : *umbrâ hominis lineis circumductâ*. Aucune légende analogue n'explique, chez les modernes, la naissance de l'art : mais les ébauches primitives que nous possédons encore mettent notre opinion à l'abri du doute. Les plus anciennes verrières des cathédrales gothiques n'offrent aux yeux que des personnages, les uns placés dans les niches et sur les consoles d'un monument fictif, les autres dans les médaillons des rosaces, parmi les dessins capricieux des fenêtres. Les scènes, les objets de la nature sont éludés autant que possible : des inventions architectoniques les supplantent, l'art de bâtir ayant alors une extrême vigueur ; mais elles

forment seulement un cadre, et on aurait tort de les identifier avec les peintures qu'elles rehaussent. L'enlumineur de manuscrits se servait des mêmes procédés. Il entourait ses figures d'une lancette ogivale, d'un quatre-feuille, d'arabesques gothiques. Les ors venaient d'ailleurs à son secours : ils le dispensaient de représenter les fonds. Aussi, quand il ne les employait point, soit par économie, soit pour tout autre motif, il leur substituait une décoration arbitraire et posait ses personnages dans un champ orné à la façon des vitraux. Par ce moyen, il pouvait ne reproduire que les formes humaines.

Quoiqu'il eût ainsi borné sa tâche, il trouvait sur sa route de nombreuses difficultés. Les parties du corps l'embarrassaient l'une après l'autre ; il ne savait en rendre ni la figure, ni la position, ni les variétés. Nous allons le suivre dans ses tâtonnements : nous le verrons obéir, sans le savoir, aux lois intimes de la pensée.

Le premier obstacle à vaincre, c'est de retracer fidèlement le visage : il est indispensable que l'on reconnaisse sur-le-champ la face humaine. L'artiste ne va pas plus loin, quand il débute. Un calme profond, une immobilité architectonique règne alors dans les traits : ou ils n'expriment rien, ou ils expriment des sentiments auxquels ne songeait pas l'auteur ; sa maladresse leur a donné une signification involontaire. Un manuscrit des

Évangiles, qui remonte au Xe siècle et provient de l'abbaye St-Laurent, à Liége [1], en offre une preuve irrécusable. On y a peint les quatre évangélistes, mais, dans sa gaucherie, l'enlumineur a tellement ouvert les yeux, que les pauvres scribes ont l'air tout effaré; ils semblent pris d'une comique épouvante. L'artiste ne désirait certainement pas les remplir ainsi de frayeur. A peine si des intentions légères se trahissent, pendant cette époque; les prunelles, par exemple, montrent vers quel point se dirigent les regards. Quand il devient plus habile, le dessinateur s'efforce de représenter les passions, mais il les traite d'une manière générale et absolue : il ne fait de distinction ni entre les rangs, ni entre les sexes, ni entre les personnes: une même trivialité dépare les figures. La colère d'un roi et celle d'un manœuvre ont une apparence identique; la douleur d'une princesse et l'affliction d'une mendiante sont aussi vulgaires l'une que l'autre : l'amour, le désir et la haine ont une seule forme, un seul aspect. L'intelligence franchit un nouveau degré : elle remarque les différences que la position, l'âge, le caractère, l'instruction, les habitudes, le sexe, la pauvreté, la richesse, produisent dans les sentiments. Le nombre des détails augmente de plus en plus, les têtes se spécifient. Le peintre continue

[1] Bibliothèque de Bourgogne, n° 18,383.

à observer : il distingue sur les visages la lutte des passions ; il y voit se combattre la peur et la haine, la prudence et la colère, l'avarice et le désir, l'espoir et l'inquiétude, la pudeur et l'amour ; ces contrastes donnent un nouveau pathétique, ou une nouvelle grâce, aux émotions qui agitent les hommes. Rubens fait alors sa *Naissance de Louis XIII,* où la joie de la mère à laquelle on montre son enfant, et la douleur d'une couche récente, animent, se disputent les traits fatigués de Marie de Médicis ; Delacroix nous offre son *Charles-Quint retiré dans le monastère de St-Just,* où l'empereur, mécontent de son abdication, joue du clavecin pour chasser l'ennui qui l'accable, et, n'y réussissant pas, laisse voir dans son regard, dans toute sa physionomie, les sombres pensées dont il est victime, aussi bien que le désir de les mettre en fuite, de se livrer sans partage aux séductions impuissantes de l'harmonie ; l'auteur de *Don Juan* compose cette romance, où les notes supérieures expriment un vif amour, tandis que la basse railleuse les dément, comme le cœur du libertin dément son langage hypocrite. Une fois que les arts se sont élevés jusque-là, ils ne peuvent guère monter plus haut ; mais la progression qui les y porte est certainement curieuse à étudier : elle signale parfaitement les voies de l'esprit humain.

L'ignorance, l'inhabileté de l'artiste qui débute

sont si profondes que tout l'embarrasse. La chevelure même le trouble et lui demande quelques années d'apprentissage. Les *Institutes de Justinien,* que possédait le sire de la Gruthuyse [1], nous montrent l'empereur sur le trône, offrant son code à la multitude. Il a des cheveux touffus et porte une couronne, mais le dessinateur n'a pas calculé la dépression que celle-ci doit faire subir aux premiers : elle ne les serre pas contre la tête, elle est suspendue alentour; la circonférence n'en est point proportionnée à la grosseur du crâne, mais au volume des boucles naturelles qui le parent. Le législateur a donc réellement une coiffure beaucoup trop grande pour lui. On l'a dessiné plusieurs fois dans ce volume du treizième siècle et la même faute reparaît dans chaque miniature. Croirait-on que les évangélistes, dont nous nous occupions tout-à-l'heure, ont des cheveux lilas? On en trouve aussi d'un beau bleu, témoin l'évangéliaire conservé à la Bibliothèque de Bourgogne, sous le n° 9,428.

Pour les corps, nous n'avons pas besoin de dire que l'on y remarque les plus singulières bévues : aucune proportion ne règne entre les diverses parties; les bras, les jambes, les mains, le buste sont relativement trop courts ou trop longs. Les os mêmes s'infléchissent, en dépit de la nature,

[1] Bibliothèque royale de Paris, n° 7,015.

pour réparer les inadvertances du copiste et remplir son but, malgré de faux calculs. Un ouvrage de la bibliothèque de Bourgogne intitulé : *Liber dialogorum Sancti Gregorii papæ*[1], nous offre des personnages étonnants : leurs fémurs, leurs tibias ont une forme cylindre, comme ceux des pantins en bois et, comme ceux-ci, ne paraissent tenir ensemble qu'au moyen de fils de fer. Dès qu'on ouvre un manuscrit gothique, on aperçoit des étrangetés analogues.

Les postures ne donnaient pas moins de souci aux enlumineurs. Ils se trouvaient fort à la gêne, lorsqu'il fallait retracer les mouvements des bras, des jambes, de la tête et du corps. On ne peut garder son sérieux en voyant leurs maladresses de tout genre. Elles abondent dans le n° 6,701 du fonds de la Gruthuyse : non-seulement le visage, les pieds, les mains y sont d'une rudesse choquante, mais on ne devine pas sans efforts le sujet des miniatures, quoiqu'elles représentent des scènes de l'histoire sainte, l'ouvrage étant une bible : il ne serait point facile, je crois, de rendre l'action avec plus de barbarie. En général, dans les peintures du XIIIe et du XIVe siècle, on voit ce que l'artiste a voulu faire, mais il a rarement accompli son dessein. Un personnage qui se baisse, par exemple, a une position tellement forcée qu'il

[1] Il est du XIIIe siècle et provient du monastère de St-Laurent, à Liége; il porte le n° 9,916.

doit perdre l'équilibre et tomber sur la figure[1]. Si la Vierge présente son enfant au Seigneur, dans le temple de Jérusalem, à la manière dont elle le porte, il faut nécessairement qu'il lui échappe des mains. Lorsque le peintre dessine un bourreau tranchant la tête d'un individu, l'exécuteur semble tout-à-fait immobile ; le glaive, au lieu de pénétrer dans les chairs, repose doucement à la surface. Un homme soulève-t-il une pierre ou une hache-d'armes plus haut que sa tête, il a réellement le bras cassé ou même detaché du corps ; les lois de notre organisation ne permettent pas de le placer comme il l'est[2]. Les lignes, le clair-obscur nécessaires pour exprimer les gestes, les situations diverses, réclament une suite d'études et d'épreuves graduelles : on commence par le faux et se rapproche peu à peu du vrai.

L'art observe la même marche relativement au costume : l'erreur y précède l'exactitude. Le peintre novice habille tous les personnages à la mode de son siècle. Ou il est trop naïf pour croire que l'on ait porté d'autres vêtements, ou il a trop

[1] Ce manque d'équilibre est surtout remarquable dans le *Liber dialogorum Sancti Gregorii,* dont nous avons parlé plus haut.

[2] Voyez, entr'autres preuves, dans la *Bible historiale* de Guyart de Moulins (Bibliothèque de Bourgogne, n° 9,024), exécutée sous Jean sans Peur, comment tient son épée l'*ange qui boute Adam et Ève hors de paradis terrestre.*

d'ignorance pour les connaître. Ses ouvrages sont donc un perpétuel anachronisme : il donne aux anciens les habitudes modernes avec une rare ingénuité. Un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne est surtout remarquable à cet égard : il a pour titre : *Othea, déesse de prudence,* et pour auteur Christine de Pisan. Il fut exécuté, en 1455, par Jean Mielot, chanoine de Lille et un des secrétaires de Philippe-le-Bon. Le texte renferme une sorte de mythologie, sous une forme concise, avec une glose à la fin de chaque histoire, qui lui attribue un sens moral, une intention allégorique. On lit sur le premier feuillet : « Cy commence lepitre que Othea, deesse de prudence, envoya jadis au preu et tres vaillant Hector de Troye, fil du roy Priam, lors qu'il estoit en son flourissant eage de 15 ans. » La miniature que cette phrase accompagne nous montre déjà Hector en habit du XV[e] siècle, avec un bonnet conique, un haubergeon de mailles, des souliers pointus, un long manteau gris pourvu de manches à gigot et un pantalon collant. Sur la deuxième miniature, la déesse Tempérance est coiffée d'une pendule, pour exprimer qu'elle règle la vie et les actions de l'homme. Sur la quatrième, on voit Minos en diable chrétien : il a des pattes d'oiseau armées de griffes, une queue de serpent, un ventre de grenouille, une tête d'homme, un chaperon bleu, une pèlerine blanche et un manteau gris. Sur la

cinquième, Persée délivre Andromède; la jeune fille est vêtue d'une double robe, elle porte un bonnet en forme de turban, rejeté sur le derrière de la tête, et se promène dans un parc, où elle regarde avec une tranquille surprise une tête de monstre marin, qui sort d'un étang. Le libérateur, couvert d'une panoplie gothique, arrive en toute hâte pour la protéger, une faux à la main : il éperonne Pégase, lourd cheval flamand, qui galope de son mieux, ni plus ni moins qu'un terrestre quadrupède, malgré les ailes de chauve-souris dont le peintre l'a orné : il est vrai que le héros, placé à califourchon par-dessus, ne lui permet guère de s'en servir. On aperçoit, dans le lointain, une ville du moyen-âge.

Une des miniatures suivantes nous offre Saturne habillé en varlet, ayant pour coiffure un chapeau à la Louis XI : il est debout sur une table et ouvre les jambes, afin de se mieux tenir. Il porte dans la main gauche une faux et un dragon qui se mord la queue, symbole de l'éternité; dans la droite, un petit garçon vêtu en paysan; c'est un de ses fils qu'il va dévorer ; il lui mord le bras, le sang coule sous la morsure, à travers l'étoffe, et inonde le menton du dieu. Plus loin, nous voyons Mars, ayant un costume de chevalier, assis dans un tombereau traîné par quatre bêtes, dont il est impossible de déterminer la nature. Des ailes jaunes, vertes et rouges s'ouvrent toutes grandes sur

ses épaules ; de la main gauche, il saisit le bord du véhicule, pour s'affermir dans les cahots ; sa droite tient deux espèces de martinets. La voiture roule sur un plancher de bois, qui ne peut en adoucir longtemps la marche, car il est de la même étendue et, au premier mouvement, elle doit le quitter.

Mercure se présente à nous comme un chanoine, avec un épais camail l'enveloppant jusqu'aux oreilles : il est assis sur une large stalle en bois, dans une enceinte élevée au milieu de la campagne ; des ailes tricolores chargent son dos. Il a pour sceptre une énorme flute. Devant lui, Argus dort couché dans l'herbe ; on dirait un bon bourgeois des communes flamandes, s'il n'avait la figure toute pleine d'yeux. Minerve est représentée comme une Jeanne d'Arc et porte une coiffure triangulaire. La perspective en général montre des maisons gothiques, dont les étages surplombants, les toits aigus, les poutres sculptées, les auvents et les girouettes splendides augmentent le contraste du sujet et de la forme.

Nulle part l'étourderie n'est poussée plus loin que dans une miniature, où l'on voit Cassandre faisant ses prières. Au-dessous, on lit ce quatrain :

Fréquente le temple et honneures
Le dieu des cieulx a toutes heures,

Et de Cassandra tiens l'usage,
Si tu veulx estre tenu sage.

Voilà qui est bien parler; mais la prophétesse idolâtre occupe un oratoire du XVe siècle; elle s'agenouille devant un autel chrétien; sur l'autel, on aperçoit Jésus crucifié, sa mère et son disciple chéri. La prêtresse d'Apollon ne s'en étonne pas le moins du monde: elle récite des *pater* et des *ave* comme une bonne catholique. Un peu plus bas, les funérailles d'Achille sont représentées d'une manière tout aussi naïve. On a mis le héros dans un cercueil enveloppé d'un drap noir: des cierges brûlent alentour; une nonne et des moines le pleurent sous les voûtes d'une chapelle gothique.

Nous citerons encore Mars et Vénus surpris en adultère. Les amants s'ébattent daus un lit du moyen-âge pourvu de son dais et de ses courtines; oreillers, draps blancs, chaude couverture, rien n'y manque. Les têtes seules paraissent; le dieu de la guerre porte un immense bonnet de coton, orné d'une mèche volumineuse. Le mari penaud, vêtu en forgeron, se borne à tendre une chaîne par-dessus les criminels : il semble interpeller le fils de Saturne et lui demander vengeance. Le roi des dieux est habillé en magistrat de l'époque : il vient constater le délit et en faire le procès-verbal. Un chapeau à larges bords, une robe fourrée, composent son habillement. Un vitrail éclaire la pièce.

C'est ainsi que l'on représentait l'antiquité au moyen-âge : les chroniques de St-Denis [1] renferment une naïveté d'un autre genre. Dans le texte, on nomme Pharamond, Clodion et Mérovée, *les trois premiers rois sarrazins de France;* à la longue, les idées de mahométisme et de paganisme s'étaient confondues. Ainsi, dans la vieille pièce du *Miracle de Nostre-Dame,* « Coment lė roy Clovis se fist crestienner à la requeste de Clotilde, sa femme, pour une bataille que il avoit contre Alemans et Saxons, dont il ot la victoire; et en le crestiennement envoïa Diex la Sainte Ampoule, » le monarque jure d'abord par Mahomet, qu'il ne croit pas seulement un prophète, mais le souverain du monde et le juge des hommes. Bien mieux, dans une autre pièce intitulée : *Un miracle de Saint Ignace* [2], Trajan invoque et adore le père de l'Islamisme. On alla encore plus loin : la doctrine du chef arabe n'ayant de sectateurs que parmi les populations méridionales, là où le soleil brûle les visages, nos aïeux finirent par se persuader qu'on ne pouvait méconnaître ou ignorer le Christ, sans avoir une peau sombre : l'idolâtrie

[1] Bibliothèque de Bourgogne, n° 5.

[2] Saint Ignace, surnommé Théophore, évêque d'Antioche, qui vivait l'an 68 après Jésus-Christ et dont les actes ont été publiés par les Bollandistes. *Théâtre français au moyen-âge,* par FRANCISQUE MICHEL.

et l'obscurité de la face devinrent deux termes synonymes. Les trois premiers rois de France ont donc la figure toute noire dans le manuscrit mentionné plus haut. Étrange méprise assurément, qui fait naître un sourire involontaire!

Si la vérité donne tant de peines à l'artiste, combien l'élégance et la noblesse lui coûtent plus cher encore! Ses primitives ébauches manquent toujours de dignité. Les miniatures que nous avons décrites en ont offert quelques preuves; il n'est, pour ainsi dire, pas de manuscrit où l'on n'en trouve. L'Éternel a, dans la plupart, un air de triviale bonhomie tout-à-fait réjouissant : on croirait voir, non l'ordonnateur des choses, mais une espèce de sommelier féodal. Comme les mots expriment avec peine les détails et le caractère des figures, nous rendrons mieux cette plaisante vulgarité, en indiquant la manière dont on retraçait les actions du Juge immortel. Dans la Bible historiale de Guyart de Moulins que nous avons déjà citée, dans le manuscrit du même ouvrage qu'on exécuta sous Philippe-le-Bon [1], Dieu est représenté créant le monde. Voici comment on a peint la division de la lumière et des ténèbres. Le Seigneur nous apparaît debout; il lève la main droite vers un ciel bleu, pour lui ordonner de fuir : c'est le jour; à

[1] Bibliothèque de Bourgogne, n° 9001.

gauche, il fait glisser un rideau noir sur une tringle : c'est la nuit. Quand il peuple l'onde inhabitée, il porte avec effort un gros poisson qu'il va lancer dans une petite rivière. Ailleurs [1], il se montre à nous recevant les âmes fidèles : il est assis et, de ses deux bras ouverts, tient un grand drap suspendu sur ses genoux : cette pièce de toile figure le paradis ; on en voit sortir les têtes des bienheureux, au nombre de sept, mais à une distance du fond si minime, qu'il n'y a évidemment point de place pour les corps. Un ange y introduit un nouveau juste ; il se penche et le pousse par derrière, afin qu'il entre plus vite. Cette absence de noblesse et de grandeur frappe davantage encore dans les drames mystiques du moyen-âge, équivalents littéraires des ébauches dont nous nous occupons. *Le miracle de saint Ignace* renferme une scène vraiment burlesque ; le martyr, couvert de plaies par les tortures, a été descendu au fond d'un cachot, où il doit rester trois jours sans aliments : il invoque alors le roi du ciel que ses maux attendrissent ; le Seigneur parle donc à la vierge Marie.

DIEU.

A celui qui nous aime de cœur parfait et entier, moi et vous, ma mère, et qui nous réclame douce-

[1] Dans le *Liber dialogorum Sancti Gregorii.*

ment, je veux porter secours sans plus attendre : c'est Ignace, qui pour moi souffre un rude tourment. Allons! debout, vous tous! Marchons où je vous mènerai.

NOTRE-DAME.

Mon fils et mon Dieu, je ferai de bon cœur ce que vous ordonnerez. Allons! anges, vous chanterez devant nous deux.

GABRIEL.

Certainement, nous le ferons avec joie. Reine de miséricorde, chacun de nous est d'accord pour faire votre volonté.

DIEU.

Allons, écoutez : tournez-vous pour aller à cet ermitage; et en allant, chantez, selon l'habitude, d'une voix angélique un chant qui vous soit familier et bien connu.

MICHEL.

Vrai Dieu, puisqu'il vous a plu de commander, il sera fait suivant votre désir. En avant, Gabriel, chantons de manière à ne pas mériter le blâme.

Rondeau.

Vrai Dieu, en qui rien n'est amer, celui qui sert

vous et votre mère, obtient la gloire perdurable : pour cela chacun doit vous aimer en secret et ouvertement, vrai Dieu.

Et dire que sur l'onde et sur la terre nul ne perd ses peines, quand il vous les consacre ouvertement, vrai Dieu !

DIEU.

Mère, découvrez, sans réplique à notre ami ce qu'il doit faire, comme je vous l'ai dit en venant.

NOTRE-DAME.

Je le lui dirai, sans plus de délai. (*A l'ermite.*) Biau père, écoute ce que tu feras : tu iras tout droit à la prison où on a mis le saint homme Ignace, qui n'est pas sans la grâce de Dieu ; mais il se trouve mal en point : reconforte-le doucement ; je t'en charge et t'en prie. Tiens, je te donne cet onguent dont tu l'oindras, quand tu seras là ; ce faisant, tu lui rendras la santé, n'en doute pas.

L'ERMITE.

Et qui êtes-vous, douce amie, qui venez ici en tel équipage? Je crois que vous êtes fille de roi. Je m'émerveille de votre beauté, car de mes yeux je n'en vis jamais de pareille ; mais, dame, je ne suis pas moins ébahi que vous m'envoyiez en un pays et une terre inconnue, où je ne suis jamais entré.

DIEU.

Mon ami, je te le dirai. Ne t'effraies pas d'y aller ; tu viendras au pas après nous. Ces jouvenceaux t'y conduiront, aussitôt qu'ils nous auront laissés. Ils vont porter de ma part au captif de la viande à manger, dont il a besoin.

L'ERMITE.

Votre volonté sera faite, Sire, du tout au tout, sans contredit. Je vois que vous êtes Dieu, notre sire, et que celle-là est la vierge Marie. Ah! Dieu, quelle noble compagnie m'est arrivée !

NOTRE-DAME.

Seigneurs anges, sans attendre, remettez-vous en chemin, jusqu'à ce que nous soyons remontés au ciel, mon fils et moi.

GABRIEL.

Humble Vierge, j'obéis. Michel, mettons-nous en route, et, en allant, chantons d'accord : cela ne doit pas nous être amer.

Rondeau.

Et dire que sur l'onde et sur la terre, nul ne perd ses peines, quand il vous les consacre ouvertement, vrai Dieu !

DIEU.

Mes anges, allez-vous-en sur l'heure dans la prison où Ignace a été mis, et donnez-lui de ma part ce pain et ce pot de boisson. Dites-lui d'en apaiser sa faim et de m'avoir toujours dans son cœur : je ne lui ferai jamais faute.

La grossièreté amusante de ce style n'a pas besoin de commentaires : elle ressort mieux d'elle-même que si on l'expliquait longuement. *Le miracle de Théophile* abonde en inconvenances pareilles ; malgré sa sagesse, ou plutôt à cause de ses vertus, le noble Théophile se voit plongé dans une profonde misère. On le dépouille de ses biens, on le honnit et le chasse de sa maison. Alors une implacable fureur s'empare de son âme : il accuse le Très-Haut de l'avoir iniquement abandonné, lui, un de ses plus fidèles serviteurs. Mais cette rage, qui pourrait être si dramatique, devient grotesque dans sa bouche. « M'irai-je pendre ou noyer? s'écrie-t-il. Dieu me fait la sourde oreille, il n'a cure de mes maux ; à mon tour je lui ferai la moue. Malheureusement on ne peut l'atteindre. Ah! celui qui maintenant le pourrait tenir et le battre tout son saoul, il aurait fait une bonne journée. Mais il s'est mis en si haut lieu pour esquiver ses ennemis que ni flèche, ni lance n'y arrive. Si maintenant je pouvais me quereller,

me battre et m'escrimer avec lui, je lui ferais frémir la chair. » Tout le tragique de la situation disparaît et l'on sourit au lieu de s'émouvoir. Mais laissons le théâtre du moyen-âge [1]; il faut revenir à la peinture.

La dignité ne manque pas seule aux néophytes, qui pénètrent les premiers dans l'enceinte de l'art, comme dans une crypte obscure où ils marchent d'abord à tâtons. La beauté ne leur échappe pas moins : elle gît à des profondeurs qu'ils atteignent péniblement, par une suite de degrés sans nombre et d'étroites spirales. Ils prennent en conséquence pour devise le mot d'Apelles, raillant un de ses élèves, qui avait peint une Hélène toute couverte de joyaux : « O jeune homme, lui dit-il, ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche! » Ils ambitionnent, ils recherchent la splendeur physique et non l'éclat idéal. Ils prodiguent en nature l'or et

[1] Nous citerons néanmoins un dernier trait. Dans le *Miracle de Clovis,* l'épouse du roi barbare essaie de le convertir : « Renoncez aux idoles, veuillez croire en Dieu et l'aimer : c'est lui qui fit le ciel, l'air, la terre et la mer, les hommes et les femmes. » Lorsqu'elle a terminé son discours et pense avoir touché l'esprit du monarque, il lui répond d'un air très grave : « Ce que vous me dites-là, je m'en soucie autant que de deux pommes! » S'il allait jusqu'à trois encore ! mais il s'arrête au nombre deux. Plus loin, la reine accouche sur le théâtre, selon l'usage du temps, et pousse de singulières exclamations.

l'argent : ils imitent les perles, les rubis, les améthystes, les différentes pierres précieuses, la soie, le brocart, le velours, les plus brillantes étoffes. Les progrès de l'art ne détruisent point immédiatement ce goût. Il règne dans un tableau du XIVe siècle, peint à Cologne et exposé à Munich, où l'on admire déjà une grande habileté[1]. Ce panneau représente la glorification de la Vierge. Dieu a sur la tête une opulente couronne, d'une grosseur démesurée ; il en place une non moins vaste sur le front de Marie. Et pourtant, les deux visages sont beaux et nobles : les draperies, les mains, les postures, la couleur attestent une perfection relative très prononcée. Van Eyck lui-même n'a-t-il pas, dans mainte circonstance, chargé ses figures de somptueux ornements[2] ? Lucas de Leyde n'avait-il pas le même travers ? Il habille presque toujours les saintes comme des reines coquettes et vaniteuses. Mais nulle part cet amour d'un luxe malentendu n'est allé aussi loin qu'en Italie. On voit, dans le Milanais, par exemple, des tableaux magnifiques, datant même d'une époque assez moderne, où l'or est non-seulement répandu sur

[1] On peut en voir un dessin dans la collection de Strixner.

[2] Voyez, entre autres preuves, Dieu le père et la Vierge, dans l'*Adoration de l'agneau mystique ;* dans la Sainte Famille du même auteur que possède le musée de Paris, n° 452, Joseph est vêtu d'une robe éclatante.

les costumes, mais où sont incrustés des joyaux véritables. Bien mieux, on y a fixé des demi-couronnes en métal, formant saillie, des lames damasquinées de poignards et de glaives antiques[1]. Au surplus, la recherche d'une pompe barbare distingue les peuples enfants. Ce vain éclat séduit toujours la foule, parce que la foule est toujours puérile. Les statues des saintes, en Belgique, et celles de la Vierge ne sont-elles pas affublées d'oripeaux, de clinquant, de lourds bijoux, de volumineux diadèmes?

Les objets, les sites de la nature ne causent pas moins d'anxiété aux peintres primitifs que l'image de l'homme : ils les inquiètent et les troublent même plus fortement. La perspective linéaire, la perspective aérienne, la dégradation des teintes, l'esquisse et les détails leur imposent une série d'obligations qu'ils remplissent avec peine. Le baptême de Jésus que l'on voit sculpté sur une foule d'églises, peint sur les vitraux et sur les miniatures, en donnera une excellente idée. Il fallait montrer aux spectateurs le Messie dans les flots du Jourdain : mais une campagne, une rivière à dessiner, un homme-dieu partiellement plongé sous l'onde, tout cela était fort difficile. Comment

[1] Le musée du palais Brera, celui de la Bibliothèque Ambrosienne, presque toutes les églises de Milan offrent des tableaux décorés de cette manière.

s'y est donc pris l'artiste? Il a représenté le Sauveur debout et entièrement visible : l'eau qui coule à ses pieds monte sur son corps par la gauche et retombe par la droite ; on le croirait implanté au milieu d'une cloche de cristal [1]. N'ayant pas observé encore, ou ne sachant pas reproduire la disposition irrégulière des terrains, les enlumineurs peignent les collines toutes rondes et unies comme des hémisphères. Les arbres se composent d'une tige très mince que surmonte une espèce de chou ; les personnages sont aussi grands que la première et ont la tête aussi grosse que le dernier [2]. Nos aïeux rendaient quelquefois autrement les branches et leur verdure : ils cherchaient à imiter les feuilles, sans les grouper, sans les réunir en masses ; elles sont alors peu nombreuses, petites, séparées entre elles : on dirait que novembre a dégarni les rameaux et que les bois achèvent de perdre leur couronne. C'est ainsi que Raphaël exprime encore la végétation. Quand ils voulaient offrir l'image d'une prairie, leur pinceau novice retraçait isolément les fleurs. Ils dessinent les objets éloignés avec

[1] On trouvera une miniature de ce genre dans le *Lectionarius Evangeliorum*, manuscrit du IX[e] ou X[e] siècle, provenant du monastère de Corbie, en Saxe, et déposé à la Bibliothèque de Bourgogne (n° 9428).

[2] Bibliothèque de Bourgogne, *Légende dorée*, n° 9225.

le même soin, avec le même détail que ceux du premier plan; les proportions diffèrent seules: ils n'ont point remarqué que la distance efface les traits secondaires et rend l'ensemble confus. Par une étourderie analogue, ils appliquent sur les fonds des couleurs aussi vives que sur les terrains les plus proches. Souvent encore, ignorant l'art de faire fuir un sol horizontal, ils lui donnent, sans le vouloir, une position perpendiculaire : il a ainsi l'apparence d'une toile, où sont représentés les personnages, au lieu de figurer une plaine où ils se meuvent; c'est l'exagération maladroite d'un effet naturel, qui montre comme plus élevés les espaces les plus distants. La même gaucherie transforme une enceinte circulaire en ovale ou en cercle, posant sur un de ses côtés : les individus l'occupent par le diamètre, au lieu de s'y tenir debout; ils semblent environnés d'un cerceau ou d'une auréole. Une table a aussi l'air d'être renversée, tant le bord le plus voisin du spectateur se trouve au-dessous du bord contraire; les plats, les assiettes n'y sont pas vus de biais, mais de face : on en aperçoit tout le côté creux, toute la périphérie; le banquet doit nécessairement tomber à terre. Les maisons sont à peine plus grandes que les hommes; soit que les derniers cheminent auprès, soit qu'on les découvre dans les salles, leur tête effleure les combles : l'artiste a réduit son travail autant que possible. Quelquefois même

les personnages dépassent les constructions : quand le texte demande que l'on peigne un monarque entrant dans une ville et défilant dans les rues, quatre ou cinq guerriers représentent toutes les troupes ; mais encore est-il nécessaire qu'on les voie, et pourtant le dessinateur ne sait point exécuter une rue en perspective. Il ébauche donc une ville entière, comme un pâté de maisons, avec une croûte de murailles : les soldats la traversent et, pour qu'on puisse les apercevoir, la moitié de leur corps s'élève au-dessus des toits [1]

Nous rapporterons cinq ou six autres naïvetés, afin que l'on sente mieux avec quelle peine infinie l'art se constitue. La Bibliothèque de Bourgogne renferme un ouvrage [2], dont l'enlumineur semble avoir eu l'habitude de peindre des personnages, regardant par la fenêtre d'une maison éloignée la scène principale. Chaque miniature, pour ainsi dire, en offre un ou plusieurs occupés de cette manière. Mais l'artiste n'a pas réfléchi qu'ils devaient être proportionnés au bâtiment et à la distance : il a voulu qu'ils fussent très visibles ; c'est pourquoi il leur a fait des têtes aussi grandes que

[1] Aucun de ces détails n'est imaginaire : on trouvera des exemples de tous dans les manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne et du sire de la Gruthuyse. C'est pour abréger que nous ne mentionnons pas les volumes qui nous les ont fournis.

[2] *Légende dorée*, n° 9225.

toute la croisée. L'histoire poétique d'Héro et Léandre a occasionné une bévue analogue. Le jeune homme vient de mourir dans une flaque d'eau, qui excède à peine en largeur sa propre longueur : avec l'adresse que lui suppose la fable, il n'aurait pu s'y noyer. Mais voici une bien autre inadvertance : il est complétement habillé; sa pesanteur ne l'entraîne pas sous les flots, il repose sur l'onde comme sur un lit de parade et elle ne mouille point ses vêtements. L'artiste désirait qu'on pût le voir sans obstacle : il n'a donc soustrait aux regards aucune partie de son corps. Plus loin, l'amante désolée se précipite dans la mer, en costume du moyen-âge. Pour figurer l'intérieur d'une chambre, les peintres qui débutent n'osent y faire pénétrer le public, en supprimant avec hardiesse une des parois : ils la suppriment donc avec timidité, en mettant à la place une arcade vide, comme s'il n'y avait point de muraille : ils augmentent l'invraisemblance au lieu de l'affaiblir. Ces sortes d'ingénuités abondent dans les miniatures et les panneaux des XIVe et XVe siècles : nous ne mentionnerons qu'un ouvrage du Musée de Paris[1], attribué à Hemling. C'est une *Instruction pastorale,* nous apprend le livret. Dix catéchumènes remplissent une étroite église, juste assez grande pour les contenir. On en voit le dehors et le de-

[1] N° 477.

dans, mais du côté du spectateur elle est à jour et porte sur des piliers soutenant des accolades. Dans les *Chroniques de St-Denis,* dont nous avons déjà parlé, Gontrand monte un cheval qu'on aperçoit de face : le peintre n'a pas su faire le raccourci et n'a réellement exécuté que la tête, l'encolure, le poitrail et les jambes antérieures de l'animal : le belliqueux destrier ne possède ni ventre, ni croupe, ni jambes de derrière : le monarque est assis dans le vide, ce qui produit le plus bizarre effet.

La dernière épreuve que soutienne le talent est de se former à la composition. La manière de rendre un sujet, d'en grouper les acteurs et les diverses parties, réclame une assez longue étude. On commet d'abord des maladresses nombreuses. Dans l'évangéliaire du IXe ou Xe siècle, mentionné plus haut, on voit le Christ délivrant un possédé : le patient a les bras et les jambes attachés, comme un fou furieux; de sa bouche sort un démon aussi gros qu'un enfant de six ans : les deux pieds, qui s'y trouvent encore pris, non-seulement la remplissent, mais la distendent : c'est un véritable accouchement. Belzébuth ne quitte pas volontiers sa demeure : il se cramponne des deux mains à la chevelure et à la barbe de sa victime; dans sa rage, il montre les dents au Christ. Un peintre plus habile n'aurait pas ainsi gâté la scène par de burlesques détails. Le volume de la Bibliothèque

de Bourgogne, où se trouvent les *Miracles de Notre-Dame et les Vies des Pères de l'Église*[1], renferme une légende intitulée : *De celle qui vit sa mère en enfer et son père en Paradis.* On a voulu orner cette légende d'une miniature, comme les autres : mais les difficultés à vaincre étaient grandes ; il ne s'agissait pas de copier un modèle existant. le peintre devait créer une image arbitraire. Le lieu des tortures sans fin ne l'a pas mis en verve ; il a eu peur du sujet, et, au lieu de nous ouvrir la cité dolente, il nous arrête à la porte : il nous montre l'endroit par lequel on aborde la région des larmes. C'est une gueule de monstre posée à la renverse sur le sol : des têtes y sont groupées comme des fleurs dans un bocal : voilà l'enfer et les damnés. La femme examine debout une de ces têtes, qui retrace sa mère. Autre embarras pour le lieu de délices : l'enlumineur, après avoir longtemps cherché sans doute, n'a rien trouvé de mieux que de faire une galerie de tableaux : chaque toile est un portrait : ceci nous représente le séjour de gloire et la troupe des bienheureux. J'avoue que cette manière de figurer le ciel a mon approbation : le paradis n'étant plus qu'un vaste musée, comme historien de la peinture septentrionale, je ne pourrais manquer d'y être admis.

[1] N° 9,229.

Les drames du moyen-âge contiennent une foule d'anomalies correspondantes à celles que nous venons de mentionner en dernier lieu. Toutes les lois de la nature y sont bouleversées, même sans qu'il intervienne de prodige : on lit des passages étonnants sous ce rapport dans la pièce intitulée : « Cy commence un Miracle de Nostre-Dame, comment la fille du roy de Hongrie se copa la main pour ce que son pere la voulait espouser, et un esturgon la garda vij ans en sa mulete. » Le messager Lembert part d'Écosse et va trouver le monarque son maître, dans une joute que le roi de France donne à Senlis. Il a d'abord averti la mère du prince ; elle l'a retenu à coucher, après lui avoir fait servir un bon repas. L'aube dore les nuages et il s'éveille.

LEMBERT.

Il est jour, il faudra me lever et m'en aller sans plus attendre. Je vais prendre congé de madame : c'est juste. Chère dame, adieu ! grand merci ! j'ai été bien traité chez vous.

LA MÈRE.

Lembert, veuillez, je vous prie, venir ici à votre retour ; je veux vous donner quoi que ce soit. Et prenez garde que personne ne sache que vous êtes venu ici, je vous en prie.

LEMBERT.

Madame, je vous l'accorde : on ne le saura point par moi ; adieu ! — jusqu'à ce que je sois à Senlis et que j'aie vu le roi, je ne cesserai de marcher ; au contraire, je veux m'y appliquer soigneusement. — Je crois que je le vois là-bas, au milieu de cette plaine ; oui, vraiment, je vais à lui. Plus j'approche, mieux je le reconnais. — Monseigneur, que Dieu par sa bonté vous donne joie, honneur, santé et bonne fin[1] !

Cette dernière strophe est on ne peut plus remarquable. Il fait ses adieux au commencement, s'exhorte ensuite à bien cheminer, arrive en France sans avoir passé la mer, aperçoit le monarque dans les plaines de Senlis, puis l'aborde et le salue. Notre homme marche rapidement, comme on voit. Ce n'est pas tout. Le prince, ayant ouvert la lettre qu'il lui apporte, écrit sur-le-champ une réponse. Lembert part de nouveau et retourne dans la Calédonie avec la même promptitude. En cinq ou six minutes, il a donc fait le double voyage d'Écosse en France et de France en Écosse. Surpassez-le, si vous pouvez. Les reines de ces drames barbares conçoivent et enfantent d'une manière tout aussi agile : entre

[1] *Théâtre français au moyen-âge*, publié par Francisque Michel.

les noces et les couches, il n'y a souvent qu'un dialogue peu étendu. Nous citerons, pour terminer, une pièce, où l'histoire et les vraisemblances roulent de précipice en précipice. Elle a pour titre : « Cy commence un Miracle de Saint-Valentin, que un empereur fist decoler devant sa table, et tantost s'estrangla l'empereur d'un os qui lui traversa la gorge, et dyables l'emportèrent. » L'autocrate dont parle cette rubrique est le fameux Trajan. Or, dès la première scène, il envoie un héraut d'armes chercher le sage Caton[1] : celui-ci, en vertu de sa sagesse, est maître d'école, et le prince veut lui donner son fils à instruire. Il promet de le faire bientôt devenir clerc, puis, adresse ces paroles au monarque : « Veuillez maintenant me donner la permission de me retirer, très cher suzerain : j'ai peur de tarder trop long-temps à aller lire. » Cependant le propre fils de Caton est malade et Saint-Valentin le guérit. Le père lui en témoigne sa joie par de vives actions de grâce, car le digne homme n'a pas voulu de ses florins : il aime mieux le convertir et le somme d'adorer Jésus.

CATON.

Sire, quel est ce Jésus que vous me prêchez

[1] L'auteur ne nous apprend pas s'il s'agit de Caton l'ancien ou de Caton d'Utique.

ainsi? Montrez-moi, je vous prie, comment ce que vous dites est chose vraie, et pourquoi je dois y croire.

VALENTIN.

Caton, en voici la raison, bien que tu doives la connaître, en ta qualité de clerc, toi qui es si savant : ne lis-tu pas dans la prophétie écrite pour tous par Isaïe: *Ecce virgo, et cætera?* « Voici qu'une Vierge sera qui, sans perdre sa virginité, enfantera le fils de Dieu le très haut, lequel sera nommé Jésus; car il sauvera son peuple de leurs péchés. »

CATON.

Sire, j'ai bien vu clairement dans le livre d'Isaïe ce que vous me prêchez; mais, comment est-il possible qu'une vierge conçoive et enfante, tout en restant pucelle? C'est un point qui excite des doutes trop forts.

Valentin lui explique le fait d'une manière persuasive, et Caton renie à la fois Mahomet et Apollon, qu'il adorait en même temps comme deux divinités. Ayant reçu le baptême, il instruit ses élèves dans les dogmes catholiques. Bientôt l'empereur désire voir son fils, et n'est pas médiocrement surpris de l'entendre corriger le salut qu'une tierce personne vient de lui faire, en invoquant les Dieux.

L'EMPEREUR.

Beau fils, en quoi a-t-il mal parlé? Il a très bien dit, à mon avis. Je voudrais savoir de toi quelle méprise il a faite.

LE FILS DE L'EMPEREUR.

Sire, il a dit *nos Dieux :* c'est une falourde, un mensonge et une bourde[1]. Il n'y a qu'un Dieu.

Nous suspendrons ici l'analyse de cette pièce, où Trajan meurt d'une façon burlesque et est emporté par les diables, selon le titre [2]. Il y aurait aussi de curieux rapprochements à faire entre les miniatures, les drames du moyen-âge et l'art de la mise en scène, pendant la même époque. Les théâtres n'étaient pas fixes, ni les décorations mobiles. Aux jours solennels, on dressait d'immenses échafaudages autour d'une grande place, et on leur donnait une forme semi-circulaire, pour que la multitude assemblée pût les parcourir entièrement des yeux. On y voyait deux étages fractionnés au moyen de cloisons : c'étaient deux séries de chambres ouvertes du côté des spectateurs, ou, si l'on aime mieux, une double suite de petits

[1] Ce sont les mots employés dans le vieux texte.

[2] Les *noëls* du moyen-âge présentent les mêmes défauts que ces pièces : il y règne un comique involontaire ; on a donc pu très facilement les changer en satires.

théâtres, composant par leur réunion un théâtre colossal. Ils représentaient les lieux différents où l'action devait s'accomplir et étaient ornés dans ce but : les décors ne changeaient donc point, mais l'acteur changeait de scène; une petite porte le conduisait d'un endroit à l'autre. Cet hémicycle avait l'air d'un manuscrit démesuré, offrant au lecteur un ensemble de miniatures que les personnages complétaient et animaient successivement. Il rappelait aussi la collection de bas-reliefs placés autour du chœur, dans presque toutes les cathédrales gothiques; seulement, les tableaux occupaient ici l'intérieur de la courbe, au lieu d'en parer le dehors. Le ciel était figuré, comme sur les monuments chrétiens : des anges, des patriarches, des bienheureux superposés décrivaient deux fragments de cercle : à l'extrémité, Dieu le père se tenait en équilibre. La mise en scène et l'art du moyen-âge avaient bien d'autres similitudes, mais nous ne pouvons faire le parallèle et nous nous bornons à l'indiquer [1].

Le chapitre qu'on vient de lire a fait voir comment les lois générales de l'esprit humain s'appliquent aux arts, comment elles en dirigent la for-

[1] Un livre qui n'a point obtenu de succès, malgré son mérite, en contient tous les éléments : *Essai sur la mise en scène depuis les mystères jusqu'au Cid*, par Émile Morice, tel en est le titre.

mation : le beau est, pour ainsi dire, un palais construit sur une montagne, où ils n'arrivent que par de nombreux détours. Chacun de leurs progrès nécessite une réflexion et tire sa source d'une idée : ils n'avancent qu'à l'aide d'une théorie lentement apprise, qui leur dévoile les secrets de la nature et leur enseigne les moyens de la reproduire. Tant que ces observations fertiles, que ces maximes délicates n'ont pas été rassemblées, le génie se débat contre l'inexpérience; il prodigue ses efforts pour obtenir de minces résultats. Dans le sujet que nous traitons, les diverses phases de la lutte nous apparaissent, car le moyen-âge semble n'avoir eu aucune idée esthétique sur la peinture; l'essai du moine Théophile : *Diversarum artium schedula*[1], ne renferme pas le plus léger principe de cette espèce; il ne donne que des recettes pour l'exécution technique : on ne songeait pas encore à la beauté. Nous retrouvons donc, dans les miniatures postérieures, les inévitables pensées de l'artiste qui l'ambitionne confusément, nous suivons des yeux la marche qu'il a prise, afin de l'atteindre. L'importance de cette exploration augmente, lorsqu'on réfléchit que le peintre novice a dû subir les mêmes épreuves chez tous les peuples.

[1] M. le comte de L'Escalopier vient de faire imprimer à Paris une très belle édition de ce livre, qui, selon toutes les vraisemblances, fut rédigé au XIII[e] siècle.

La nature de l'âme engendre, au sein de la poésie et de l'art, un dernier phénomène que nous ne pouvons taire. Nous avons vu que la littérature n'exprime pas seule la société, les beaux-arts l'expriment comme elle; outre la société, ils réfléchissent dans leur double miroir le ciel, les étoiles, le climat, le paysage, les fleurs, les bois, la mer et les animaux; ils expriment encore le génie, les idées, les passions des grands hommes; là ne se termine point leur carrière: ils prêtent une forme aux rêves du cœur et de l'intelligence, aux désirs les plus profonds, les plus vagues, les plus mystérieux. Or, ces douces chimères s'éloignent toujours de la réalité; elles la blâment, la dédaignent, la repoussent et la contredisent. Quand on est las de l'existence commune, on s'élance vers un autre monde, où brillent les perfections absentes du monde actuel: chacun y entasse les joies qu'il regrette. Le dandy, le marin, le colon, l'aventurier, le ministre, fatigués des plaisirs, des tribulations de la vie active cherchent en esprit le calme des saintes retraites, la paisible indépendance du savant : l'énergique Sylla foule aux pieds le manteau des dictateurs, un puissant monarque plante des laitues à Salone, Charles-Quint goûte par anticipation les loisirs du monastère, Christine vient errer sous les ombrages de Fontainebleau, Richelieu murmure de fades idylles. Presque tous les auteurs qui donnèrent une si grande vogue à la pastorale, chez les

Castillans, maniaient l'épée du soldat comme la plume du poëte[1]. Le littérateur ennuyé de son repos convoîte les périls, les hasards de l'action; il multiplie les évènements, les scènes tragiques et se figure courir le monde avec ses héros : les drames, les récits violents de notre époque attestent la tranquillité dont elle jouit. Lorsque les mœurs françaises n'avaient plus rien de naturel, Buffon, Jean-Jacques, Diderot, Florian, Delille, Bernardin-de-St-Pierre tournaient constamment les yeux vers la nature. L'afféterie des salons les dégoûtait de la mode et les ramenait à la simplicité. L'art et la poésie renversent donc par instants, comme une eau limpide, les images des formes réelles. Loin de peindre alors la société, ils peignent des tableaux tout-à-fait contraires.

[1] Bouterweck, *Histoire de la littérature espagnole.*

CHAPITRE IX.

Premiers essais de la peinture dans les Pays-Bas.

La première époque de l'art dans les Pays-Bas est celle qu'on a le moins explorée. On ne trouve d'ailleurs aucun texte du moyen-âge qui en parle et en dissipe les ombres : Karel Van Mander lui-même proteste ingénument de son ignorance complète sous ce rapport. Nous abordons, comme on voit, le lieu le plus sauvage, le district le plus inculte de l'île solitaire où nous sommes descendus ; nous allons en ce moment à la découverte, nous allons monter sur quelques hauteurs éparses, promener notre vue autour de nous et tâcher d'apercevoir le pays.

Lorsque les Romains envahirent la Gaule Belgique, la population vivait dans une barbarie grossière. Les riches comme les pauvres n'habitaient alors que des huttes couvertes en chaume, de forme ronde et terminées par un toit conique : on employait seulement pour les construire du bois, de la paille et des roseaux : c'était l'affaire d'un jour ou deux. Les armes du maître suspendues aux parois, un enduit léger que recevaient les dernières, voilà tous les ornements dont on les décorait. Les menhirs, barrows, galgals, dolmens et cromlechs ne prouvent point une plus grande habileté dans les arts ; jamais le ciseau n'en dégrossit les blocs informes. On a cependant trouvé des sculptures gauloises d'une époque antérieure à la domination romaine : elles sont d'une choquante rudesse et trahissent tout au plus quelques vagues intentions. Rapprochées des monnaies celtiques découvertes en France, elles donnent la certitude que les Gaëls ignoraient le dessin. Les médailles sont circulaires et faites de plusieurs métaux réunis, le cuivre, l'étain, le plomb. Des hommes, des animaux, différents objets y sont gravés ; mais le graveur était si maladroit qu'on ne peut dire, la plupart du temps, quel sujet il a voulu représenter.

Les peuplades teutoniques des Pays-Bas étaient, pour le moins, aussi étrangères à la civilisation que les peuplades gauloises. Leurs manières de

bâtir et de se loger ne présentaient aucune différence importante. C'étaient des sauvages dans toute la rigueur du terme. Les monnaies, statues et bas-reliefs germaniques ne décèlent pas la moindre connaissance de l'art : ils sont plus grossiers, plus imparfaits même que les ébauches des Celtes [1]. L'ignorance de ces tribus permettait seulement à la poésie de produire quelques fleurs soudaines, grâce naturelle de l'imagination et du désert. Le Ménapien chantait son amour et ses projets, sa haine et ses victoires; il mêlait ses strophes discordantes au bruit de la tempête, au murmure du feuillage, aux plaintes de la vague qui expirait tristement sur des grèves désolées.

Les Romains ne purent ni instruire ces barbares, ni policer leurs mœurs. La science, les lois, l'industrie, les arts, la langue même des vainqueurs échouèrent contre l'obstination et l'esprit farouche des vaincus. La conquête ne les modifia en rien : ils n'abandonnèrent pas les dieux de leurs ancêtres, mais les implorèrent, comme jadis, au milieu des forêts et dans le silence de la nuit. Pas un seul écrivain ne brilla durant cette époque ni chez les Belges, ni chez les Bataves. Une épigramme de Martial nous peint les derniers comme des sauvages à l'aspect rude et bizarre, qui étaient

[1] Schayes, *La Belgique avant et pendant la domination romaine.*

pour les maîtres du monde un objet de plaisanterie et un objet de terreur pour les enfants. Une autre épigramme du même poëte donne à entendre qu'ils végétaient au sein d'une profonde ignorance. Un inconnu s'y adresse à l'auteur et lui demande : « N'es-tu pas ce Martial dont les satires et les malices sont connues de tout homme qui n'a point une oreille batave [1] ? » Le petit nombre de monuments construits avant le Ve siècle, dans les deux seules villes que possédait alors la Belgique, ou dont les restes ont été découverts sur d'autres points du pays, étaient sans exception des œuvres romaines. Les autels, qui offrent l'image d'une divinité locale, celui de Sandraudiga, par exemple, et ceux de Nehalennia ont eux-mêmes une physionomie latine. Pour les inscriptions, le statuaire a fait usage de la langue des conquérants.

Le christianisme eut peine à s'établir parmi ces populations intraitables. Elles repoussaient la foi nouvelle, gardant leur culte et leurs dieux sinistres, dont les noms rauques, dont l'histoire funèbre étaient en harmonie avec leur ciel, leurs forêts, leur sol noyé, leurs penchants et leurs mœurs

[1] Tu ne es, tu ne, ait, ille Martialis
Cujus nequitias, jocosque novit
Aurem qui modo non habet batavam.
(MARTIAL, *Epigr.*, liber VI, ep. 82.)

belliqueuses. Vers le milieu du IIIe siècle, deux apôtres fervents leur annoncèrent la loi de Jésus: mais les Nerviens demeurèrent idolâtres, malgré les efforts de saint Piat; les Tongres ne se laissèrent point entraîner par les discours de saint Euchaire. Ce fut seulement au VIIe siècle que saint Amand, saint Bavon, saint Éloi, saint Willebrord, saint Lambert firent accepter l'Évangile aux peuplades de la Néerlande; toutefois les dieux d'Asgard semblèrent longtemps encore planer au-dessus d'elles : on les adorait secrètement dans les Pays-Bas, un siècle après l'introduction du nouveau dogme. Les canons du concile de Leptines [1], réuni en 743, le prouvent de la manière la plus flagrante. Quoiqu'ils eussent adopté les rites de l'Église, le Belge et le Batave n'entendaient point les souffles du nord agiter les bois, sans penser au frêne Ydrasil : c'était le char de Thor qui produisait le grondement de la foudre, et ils croyaient voir les ombres de leurs pères dans les brumes de la nuit argentées par la lune. Nous ne connaissons nulle œuvre d'art exécutée à cette époque. Les *Acta sanctorum ordinis Sancti Benedicti* parlent seulement d'un monastère, où les jeunes filles,

[1] C'est le village actuel des Estines, près de Binche, où les rois francs de la seconde race avaient un palais. Schayes, *ouvrage cité plus haut.*

en 745, apprenaient à lire, à chanter, à écrire et à peindre [1].

On sait que Charlemagne voulut faire prospérer les sciences, les lettres, l'architecture, la peinture, la musique même, pendant qu'il rétablissait l'ordre et travaillait au bonheur public. « L'ancienne opinion que les églises devaient être peintes *sur toute leur surface intérieure,* nous dit Eméric David [2], subsistait encore parmi nous comme en Italie. L'empereur la confirma par une loi. Les envoyés royaux, qui plusieurs fois chaque année parcouraient les provinces, étaient chargés, en inspectant les églises, d'examiner l'état où se trouvaient non-seulement les murs, les pavés et les autres parties essentielles des édifices, mais encore *la peinture.* Des règlements plusieurs fois renouvelés déterminaient le mode des contributions ordonnées pour ce dernier objet. S'agissait-il de la peinture d'une église royale, l'évêque et les abbés voisins devaient y pourvoir : d'une église dépen-

[1] Il s'agit du monastère de Eyck : « In prædicto namque Monasterio, quo creditæ erant beatissimæ Virgines erudiendæ, omni divino dogmate pleniter erant eruditæ diversis usibus divini officii et ecclesiastici ordinis, id est in legendo, modulatione cantus, psallendo, nec non (quod nostris temporibus valde mirum est) etiam scribendo atque *pingendo,* quod hujus ævi robustissimis viris oppido onerosum videtur. » Tome III, page 609.

[2] *Histoire de la peinture au moyen-âge.* Ce livre donne les renseignements les plus complets et les plus fidèles sur l'époque de Charlemagne.

dante d'un bénéfice, c'était le bénéficier. Jusqu'au milieu des camps, si l'empereur faisait faire un oratoire, les murs étaient couverts de peintures *sur toute leur surface.* Tant qu'une église n'avait pas reçu ce genre d'ornements, on ne la croyait pas terminée. » Ces travaux perpétuels durent exercer l'influence la plus heureuse; fournir de l'occupation aux artistes, c'est le meilleur moyen de les encourager. La famille du grand homme ayant pris sa source en Belgique [1], et lui-même ayant une affection très vive pour son palais d'Aix-la-Chapelle, situé près de la frontière, il y répandit sans le moindre doute le goût des arts qu'il aimait. Les édifices de cette époque étaient malheureusement peu solides ; les années auraient suffi pour les détruire, quand même les terribles Normands ne les eussent ni saccagés, ni incendiés. Mais les fureurs des hordes septentrionales expliquent seules pourquoi l'on trouve si peu de manuscrits du IX[e] siècle et de la fin du VIII[e]. Pendant cette période en effet, « soit piété, soit ostentation, soit amour de l'art, les princes et les prélats recherchèrent à l'envi les manuscrits ornés de miniatures : tous les monastères en voulurent posséder sous Charlemagne, sous Louis-le-Débonnaire et

[1] Pépin *de Landen,* fondateur de la race, fut ainsi nommé parce qu'il possédait un fief en ce lieu, situé dans le pays de Liége, au sud-est de St-Trond.

Charles-le-Chauve; un grand nombre de peintres français s'appliquaient à cette manière de peindre[1]. » Il est probable que les mêmes goûts, les mêmes désirs se révélèrent dans les Pays-Bas. Un manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne confirme notre hypothèse[2].

C'est un missel provenant de la fameuse abbaye de Stavelot, dans le pays de Liége et peu éloignée d'Aix-la-Chapelle. On n'y trouve malheureusement que deux miniatures et une esquisse. Un moine, occupant une niche bysantine, remplit la première page : deux pilastres, que couronnent des chapiteaux en forme d'acanthes, soutiennent une archivolte en plein cintre. Il a pour costume un grand manteau blanc drapé d'une manière assez noble : un nimbe doré entoure son front et le classe parmi les saints. Le scribe lui a donné une figure triviale, un air souffrant, une barbe, une tonsure et des cheveux disposés par étages. Son attitude, son geste prouvent qu'il argumente. La seconde peinture, quoique mieux conservée, est très inférieure sous le rapport du dessin et de l'expression. La tête, beaucoup trop petite pour le corps, manque de sens et de physionomie : l'artiste a en outre grossièrement appliqué la couleur. L'esquisse, faite avec trois espèces d'encres, bleue,

[1] Eméric David, *Histoire de la peinture au moyen-âge.*
[2] N° 1814.

rouge et brune, nous montre un guerrier farouche, dont la pose et la draperie sont assez bonnes.

Un autre manuscrit de la même époque se trouve à Saint-Omer [1] : une phrase en fixe la date et bannit toute incertitude sous ce rapport. Voici comment le rédacteur parle du fils de Louis-le-Débonnaire : *Ipse tamen Hludovicus super filios suos feliciter nunc principatum tenet, anno Incarnationis Domini DCCCLXVIIII.* Le livre a donc été fait en l'année 869, quoique la généalogie de la famille carolingienne ait été postérieurement continuée jusqu'en 885. Il appartenait à l'abbaye de Sithiu ou de St-Bertin, que Hemling devait orner plus tard de ses chefs-d'œuvre, et renferme plusieurs opuscules, entr'autres l'histoire des ravages commis par les hommes du Nord dans le monastère. On y remarque également une *Genealogia inclyti Flandriæ Marchionis Arnulfi ;* mais ce qui appelle surtout notre attention, c'est une vie de St-Wandrille, accompagnée de miniatures. Elles sont au nombre de sept et retracent les actes principaux du vertueux personnage. La première nous offre son portrait avec cette inscription : *Sanctus Wandregisilus abbas;* on le voit ensuite en habit de comte du palais, placé sur un siège bizarre, et causant avec sa femme qui occupe un

[1] Il a pour titre : *Historia Genealogica*, et appartient à la bibliothèque de la ville, n° 764.

siège pareil : il l'engage à se retirer, comme lui, dans un monastère. Un peu plus loin il présente au roi son épée, attendu qu'il se démet de son office. St-Wandrille, après avoir reçu les ordres, frappe d'immobilité la populace qui s'ameute contre lui. Dagobert le mande à sa cour : il prend un cheval et se met en route ; devant le palais, il aperçoit un pauvre tombé de son charriot dans la boue : la miniature nous le montre ayant quitté la selle et relevant le malheureux. Mais comme dans cette charitable opération, il a souillé ses vêtements et que la foule le tourne déjà en ridicule, un ange du Seigneur vient les purifier pour qu'il paraisse sans honte devant le monarque. Le prince l'attend sur son trône, et, levant la main, a l'air de le saluer ou de l'encourager. La dernière ébauche représente l'auteur du livre offrant le manuscrit à son abbé [1].

Rien ne saurait être plus barbare que ces miniatures : ce sont des charges involontaires. Le portrait de St-Wandrille inspire la gaieté : il a des yeux si gros, si ouverts, un nez si large, un front si bas, un menton si volumineux, une si étrange apparence que l'on se déride malgré soi.

[1] Voyez un article de M. Louis Deschamps sur ce manuscrit, dans les *Mémoires de la société des antiquaires de la Morinie*, tome V ; les miniatures sont lithographiées dans les planches jointes à ce volume.

Les autres têtes ne sont pas moins comiques : un point noir entre deux parenthèses figure la prunelle avec les paupières. Les doigts, les mains ont une forme et des proportions vraiment grotesques. Les chevaux, les armes, les meubles, les costumes ne sont pas mieux traités ; aucune adresse, aucun sentiment de l'élégance ne s'y révèlent. L'abbaye où le moine offre son livre au supérieur de la congrégation est dessinée en style roman : les chapiteaux sont même en acanthes.

Nous avons déjà parlé d'un manuscrit postérieur qui provient du monastère de St-Laurent à Liége [1]. Il remonte au Xe siècle et contient les évangiles. On y trouve pour toutes peintures les images des quatre auteurs et quatre initiales. Les premières sont d'une extrême rudesse : les lignes, la couleur, l'expression manquent de vérité. St-Luc est le mieux fait, ou plutôt le moins mal réussi. L'enlumineur lui a donné une pose assez noble et a jeté la draperie d'une manière assez harmonieuse. Ce volume renferme les esquisses de deux évangélistes ; le peintre, ayant jugé à propos de les mettre ailleurs, n'a pas achevé ces miniatures. Elles prouvent que les artistes dessinaient d'abord avec une encre diaphane les contours des objets.

Un autre évangéliaire de la même époque fut

[1] Bibliothèque de Bourgogne, n° 18,383.

donné par Thierry II, comte de Hollande, à l'abbaye d'Egmont, en 977. Le comte mourut en 988. Il renferme dix miniatures et quatre initiales. Au commencement, on voit des tableaux synoptiques montrant la concordance des évangiles. On a disposé par colonnes les chiffres des versets analogues : ils remplissent douze pages, qui ont ainsi l'air d'un calendrier. Un arc en plein cintre amortit chaque lancette; deux arcs couronnent le haut de la page, s'unissent au milieu et se mêlent en formant des rinceaux. Le style de ces ornements est anglo-saxon, mais M. De Bastard les croit exécutés dans les Pays-Bas. Les grandes initiales sont des lettres drachontines : c'est un genre d'écriture, où les détails ont un sens mystérieux, qui les a fait appeler le symbole d'Alcuin. Ce favori de Charlemagne disait que l'homme, sans cesse attaqué par le démon, doit porter pour se défendre une cotte de maille dont la foi, l'espérance et la charité composent la trame. Aussi des mailles entre deux bordures forment-elles les lettres drachontines : des dragons mordent le cadre extérieur, mais se trouvent arrêtés par les anneaux : ils n'entament point l'écriture et lui donnent seulement le nom qui la désigne.

En tête de chaque évangile, on a représenté l'évangéliste sur une page, à droite du lecteur, et sur la page qui est vis-à-vis son emblême mystique. Les figures ont un caractère plutôt roman

que bysantin; les nez ne sont pas minces, effilés, mais gros et larges. Les plis du costume ont la rondeur hyperbolique du style lombard. La grandeur des yeux, l'imperfection du dessin communiquent aux visages une rude et farouche expression. Les animaux sont assez bien imités.

A la fin du livre, on aperçoit deux miniatures occupant toute la page : en haut de la première, on lit cette inscription :

Hoc textum dedit almo patri Theodoricus habendum.
Nec ne sibi conjuncta simul Hildgardis amore,
Alberto, quorum memor ut sit jure per evum.

Ce qui veut dire : Théodoric (ou Thierry) et son épouse Hildegarde, unie à lui par l'amour, ont donné cet ouvrage au paternel et bienveillant Albert, pour qu'il se souvienne d'eux en toute justice pendant l'éternité.

Le dessin nous montre Thierry et la princesse faisant don du volume à l'abbaye d'Egmont, et le plaçant eux-mêmes sur l'autel : chacun d'eux en tient un des côtés avec ses deux mains et occupe une travée différente du monastère. L'abbaye est couverte de tuiles peintes, non d'une seule couleur, mais d'ornements symétriques, par-dessus lesquels brille un vernis. Les figures ne sont pas moins barbares que celles des évangélistes.

La seconde miniature nous offre Dieu le père au

milieu d'une auréole ogivale. St-Albert, patron du cloître, lève une main vers lui pour appeler ses bonnes grâces sur les donateurs, qui sont à ses pieds et qu'il désigne de l'autre main. Sa posture exprime parfaitement son intention. Mais l'enlumineur a voulu placer Hildegarde dans une attitude plus humble que son mari, sans doute à cause de son sexe, et il s'y est pris si gauchement, qu'elle paraît tomber sur le ventre. Ce tableau est moins achevé que le précédent : de légères teintes animent à peine les figures [1].

Dans ce même siècle, Éverhard et Notger, qui furent tous deux évêques de Liége, l'un de 959 à 972, l'autre de 972 à 1006, montrèrent un vif amour pour la science et les beaux-arts. Le premier fit construire une église en l'honneur de Saint-Martin, dont on peignit les miracles sur l'autel. Le second éleva une foule de monuments et les orna, selon toute apparence, d'images coloriées [2].

De ces œuvres grossières nous allons passer immédiatement au plus beau manuscrit exécuté

[1] On trouve une description de ce livre, une copie du St-Jean qu'il renferme et de la miniature représentant la donation, dans les *Mélanges* de Van Wyn, en hollandais. La bibliothèque royale de La Haye possède le manuscrit.

[2] Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und der Niederlanden*, tome II, page 88.

dans les Pays-Bas, avant le XVe siècle. Il date du XIe et vient du célèbre monastère de Stavelot. C'est encore un *liber Evangeliorum,* mais d'une extrême richesse. Vingt-neuf grandes miniatures à personnages l'embellissent [1]. L'influence bysantine s'y trahit de la manière la plus frappante. Dans les peintures néogrecques et dans celles qui vont nous occuper, l'expression a la même noblesse, le même caractère imposant; la même élégance signale les draperies; le costume est pareil, le génie pittoresque, les procédés sont analogues. Sur la plupart, la Vierge porte la mantille du Bas-Empire, cachant le front jusqu'aux sourcils et enveloppant le cou : bien mieux, le quatrième dessin nous la fait voir parée d'une calotte grecque et de longs cheveux flottants. Jésus bénit tour-à-tour selon la mode orientale, avec le pouce, l'index, l'auriculaire levés, les autres doigts abattus, et à la manière occidentale, ayant le pouce, l'index et le médius ouverts, les autres doigts fermés. Cette double méthode révèle dans le manuscrit de Stavelot l'alliance des traditions bysantines et des traditions romanes. Les miniatures allemandes de la même époque se distinguent par un semblable mélange [2]. Les relations de l'Empire germanique et de l'Em-

[1] Bibliothèque de Bourgogne n° 9222.

[2] Voyez mon *Histoire de la peinture allemande.*

pire grec en furent évidemment la cause. Doit-on penser que les goûts du christianisme oriental prirent cette route pour s'introduire dans les Pays-Bas? Nous le croyons; il en fut ainsi du moins avant qu'un Belge occupât le trône de Constantinople. Il faut se souvenir que l'art teutonique avait, pendant la première partie du moyen-âge, une physionomie presque toute bysantine. Les monuments de la vallée du Rhin ont spécialement ce caractère et le grand fleuve est peu éloigné de la Belgique. La cathédrale de Tournai prouve d'ailleurs que le style employé alors en Allemagne avait pénétré au cœur de la Néerlande.

Les peintures de notre manuscrit se détachent sur un fond d'or. La première nous montre le Christ au milieu d'une auréole ogivale; la figure est peinte avec soin, l'artiste en a indiqué les plans d'une manière habile : la cavité des yeux, la saillie des pommettes et de l'arcade surciliaire, les dépressions des joues, des tempes et du front, les méplats, en un mot, sont très bien rendus. Le fils de Marie a d'ailleurs une noble pose; son manteau est drapé avec goût. Ces remarques s'appliquent aussi à l'Entrée dans Jérusalem. On y admire un naturel que n'offrent point les ouvrages postérieurs. Le peintre a même su représenter la foule vue en perspective, procédé que l'on oublia par la suite. L'arbre généalogique du Sauveur mérite certainement notre intérêt, ne fût-ce que pour

son élégante disposition. La tête de Jessé, la draperie du Christ sont vraiment belles. C'est la quatrième miniature qui nous offre la Vierge parée d'une calotte grecque. On la voit sur son séant, mais le lit a embarrassé l'artiste : il manque de point d'appui et est comme suspendu en l'air, quoique Joseph se tienne auprès. Marie donne le sein au glorieux enfant, un petit sein rouge et flasque, d'une triste apparence. Dans l'*Adoration des Mages,* elle occupe une chaise énorme et appuie ses pieds dorés sur un tabouret également couvert d'or. Elle porte la mantille de Bysance, mais sa figure n'a pas la raideur, ni le type bysantins. Le Sauveur, qui a pour trône ses genoux, bénit de la droite les rois voyageurs, à la manière occidentale ; de la gauche, il tient le globe terrestre, surmonté d'une croix. Son attitude est pleine de noblesse; son habillement se compose d'une robe verte, par-dessus laquelle s'ajuste un manteau : un pan de ce dernier lui environne la taille, l'autre tombe avec grâce sur son bras gauche. Le premier roi lui offre agenouillé un vase plein d'or : le second montre l'étoile au troisième : son geste difficile à rendre est assez bien exécuté. Le troisième porte son présent sur le bras gauche et le retient avec la main droite, dans une attitude élégante.

Nous ne décrirons pas l'une après l'autre toutes les miniatures de cet évangéliaire. Il suffira d'in-

diquer les principales. De ce nombre sont un calvaire et une descente de croix : on dirait deux tableaux de la renaissance. Dans le premier, la vierge et le disciple chéri se tiennent au pied de l'instrument fatal, où expire le Rédempteur. L'affaissement douloureux du Christ est digne d'une époque plus avancée que le XI[e] siècle : Marie et St-Jean ne sont pas beaux, mais une tragique désolation ennoblit leur figure. La Descente de croix a peut être encore plus d'importance. Un bras du Sauveur pend déjà librement : la Vierge le supporte de ses deux mains; un compagnon muni d'une tenaille dégage l'autre et arrache le clou; St-Pierre saisit le Rédempteur au milieu du corps pour le soutenir ; St-Jean étanche avec une profonde tristesse le sang qui baigne les pieds divins. Les qualités essentielles de l'art se trouvent réunies dans cette peinture. L'Ensevelissement du Christ ne fait pas moins de plaisir. St-Pierre soulève le corps, St-Jean porte les pieds, la Vierge passe un bras autour du cou, l'autre sous l'épaule droite, et colle son visage maternel contre celui de son fils avec une expression de tendresse et de douleur sublime. Deux saintes femmes versent des pleurs derrière elle, dans une attitude pensive et mélancolique. C'est un morceau remarquable par le sentiment qui anime tous les personnages. *La Résurrection* a un caractère de grandeur peu commun. Le Fils de l'homme porte

dans sa gauche un étendard en signe de triomphe : il met un pied hors du tombeau et le place d'un air vainqueur sur la tête d'un soldat endormi. Sa face rayonne de majesté, la draperie a une noblesse surprenante. Un peintre moderne pourrait étudier la pose du Rédempteur. Nous citerons encore une miniature. Jésus y tient le pied droit de St-Pierre dans les plis de son manteau et l'essuie : la modeste confusion de l'apôtre, qui s'étonne de voir le maître du monde lui rendre un pareil service, est très délicatement exprimée. Les dernières peintures sont inférieures aux premières ; la fatigue semble avoir gagné l'artiste : celle qui termine le volume rappelle néanmoins la verve du commencement.

L'influence bysantine se dévoile encore dans le *Liber floridus Lamberti canonici*[1]. Le titre de ce livre est parfaitement légitimé : au folio 3, verso, on lit la phrase suivante : *Incipiunt capitula Lamberti in Floridum*. Vient ensuite le prologue dont ces mots sont le titre : l'auteur qui s'y nomme Lambert, fils d'Onulphe, chanoine de Saint-Omer, explique les motifs de son entreprise et déclare avoir appelé cet ouvrage *Floridus*, parce qu'il l'a composé *de diversorum auctorum floribus*[2]. Il

[1] Bibliothèque de Gand, n° 92.

[2] *Messager des sciences historiques dans les Pays-Bas*, année 1844, page 473, article de M. Jules de Saint-Génois.

renferme à peu près vingt-quatre miniatures que l'on peut regarder comme des objets d'art, les autres n'étant que des esquisses scientifiques. Il vient du monastère de Sithiu, que nos lecteurs connaissent déjà. Le premier feuillet enluminé représente saint Omer, une inscription le témoigne : *Anno Domini DCLXVIII, sanctus Audomarus Morinorum fit Episcopus : sedetque annis XXX*. Il est assis sur une espèce d'arc-en-ciel bleu, noir et blanc; il lève la main et bénit, selon le rite occidental; de la gauche, il tient une crosse. Il a les cheveux gris et la barbe de la même couleur, le front haut, les traits doux et réguliers. Sa pose est bonne, mais il règne dans ses vêtements une symétrie exagérée. Une bordure quadrilatérale l'environne : elle a un caractère éminemment bysantin et n'offre pas une ligne qui sente le gothique.

La seconde miniature est occupée par une sorte de monument arbitraire, avec des cintres surbaissés, des créneaux et des kiosques. On lit en haut de la page : *Sithiu villa, id est sancti Audomari castrum*. Les détails du cloître sont bysantins : sous la grande arche, un moine écrit une liste des abbés du monastère; il a les cheveux gris, la pose et le dessin ne manquent pas de justesse. A droite et à gauche, dans l'encadrement, s'alignent deux inscriptions : elles renferment les noms de tous les supérieurs de Saint-Bertin; à partir de 830, le

chiffre des années pendant lesquelles ils ont régi le monastère accompagne leur nom. Quand on les additionne, on trouve pour total 345; en y ajoutant 830, on a 1,175. Or, le nom du dernier abbé *Otgerus* étant suivi du mot *annis* et d'une place blanche, il faut en induire que le manuscrit fut rédigé de son vivant; on se proposait de remplir la lacune après sa mort. L'ouvrage date par conséquent de la fin du XIIe siècle. Une autre liste, celle des rois de France, corrobore la première. Elle est suspendue à Philippe II, qui monta sur le trône en 1180 : une généalogie des comtes de Flandre s'arrête à la même époque, de manière que l'on ne peut plus conserver le moindre doute. Le chanoine Lambert avait donc rédigé le texte primitif, mais n'a point exécuté le manuscrit de Gand [1]; revenons aux peintures.

L'Eden se présente à nous comme un château fort avec des kiosques d'apparence chinoise : une muraille crénelée le protège : au milieu de l'enceinte se dresse un grand arbre couvert de fruits et dont les feuilles sont disposées en forme de champignons. Plus loin commence un bestiaire :

[1] Ni M. Jules de Saint-Génois, ni M. Walwein de Tervliet n'ont remarqué ces trois listes décisives : le premier dans son article sur le *Liber floridus*, le second dans sa notice sur les manuscrits de Gand fixent la date de ce volume à l'année 1125, ce qui est une erreur évidente.

on y voit un lion énorme qui remplit toute une page et dont la queue retombe sur la page suivante. Le dessin de la tête, les proportions du corps méritent des éloges : on n'aurait fait aussi bien ni pendant le XIIIe, ni pendant le XIVe siècles. Nous tiendrons le même langage pour l'homme que dévore un griphon. *Le diable assis sur Béhémoth, animal de l'orient, étrange et unique,* nous paraît une bonne caricature, exécutée d'une manière facile. Au verso, l'Antéchrist a pour siége et pour trône la queue tordue de Léviathan, dragon qui vomit des flammes. Il est sérieux, noblement posé, très bien drapé : il a un visage expressif et harmonieux. Une lame brûlante arme sa droite, comme un sceptre ou une main de justice. Il porte un manteau olivâtre, une tunique bleue, un pantalon rouge.

Les deux figures les plus remarquables de l'ouvrage sont celles de l'empereur Octavien et de Charles-le-Chauve. L'empereur occupe un fauteuil carolingien, semblable au trône de Dagobert : un manteau dessiné à l'encre rose, une tunique verte que dépasse une tunique dessinée comme le manteau, forment son habillement. Ses traits sont réguliers : il a des cheveux bruns, une barbe légère et des moustaches, une expression noble réfléchie, imposante même : fièrement assis, portant dans sa main droite une épée nue, dans son autre main le globe du monde, il paraît digne

en effet de commander à l'univers. La même grandeur bysantine rayonne sur le front de Charles-le-Chauve : il est noble, pensif, élégamment drapé : il tient un sceptre dont une rose avec ses feuilles décore le sommet. St-Pierre dans la ville éternelle, l'arbre du bien et du mal, Jésus bénissant l'Église et repoussant la Synagogue, Alexandre à cheval et un second portrait de Saint-Omer doivent encore être mentionnés par nous. Les plantes sont peintes d'une manière symétrique, hiératique, pour ainsi dire, qui rentre tout-à-fait dans le style néogrec. La bordure où est encadré Alexandre-le-Grand contient une série de médaillons, dans lesquels on voit des monstres bizarres, tournant la tête en arrière et se mordant la queue[1].

Le XIII[e] siècle ne nous fournit aucun ouvrage de la même importance. Bien mieux, nous n'avons pu, malgré nos efforts, en trouver qu'un seul dont l'origine soit connue : il vient du monastère de Saint-Laurent, à Liége. C'est le *Liber dialogorum*

[1] Montfaucon, dans ses *Monuments de la monarchie française,* tome II, page 47, cite le portrait de Charles-le-Bon, comte de Flandres, et en donne une gravure pour montrer l'état des arts pendant la première moitié du XII[e] siècle. On y lit cette inscription : *Carolus bonus XIII. Com. Fland. An. Dni Inaug :* 1119. *Obit* 1127. *Imp.* 8. Mais le copiste a changé le style du dessin qui ne pouvait avoir ce caractère au XII[e] siècle. Waagen rappelle d'ailleurs qu'on ne doit point se fier au jugement peu sagace du vieil antiquaire.

sancti Gregorii que nous avons déjà cité plusieurs fois. On y compte soixante miniatures. Elles ont un caractère spécial et font tout d'abord songer aux vitraux. Comme dans ceux-ci, le vert, le bleu et le rouge y sont à peu près seuls employés pour les personnages, les costumes, les accessoires et les fonds : l'or ne brille que sur les nimbes, les casques, les bordures et certains enjolivements. L'adoption exclusive de ces trois couleurs a imprimé aux peintures une apparence uniforme. Les contours des objets sont en outre dessinés par de grosses lignes noires, comme si les images étaient enchâssées dans du plomb. Les teintes n'occupent pas toute la surface de ces dernières, mais rehaussent simplement l'esquisse, ou enluminent les plis des costumes, les joues et le front. Les postures révèlent une grande inexpérience : quand les masques ne sont pas insignifiants, ils ont une expression que ne voulait nullement leur donner le peintre. Les mâchoires sont larges, carrées, hyperboliques ; on pourrait y voir l'exagération d'un trait qui distingue la race belge.

On a récemment découvert dans l'hôpital de la Biloque, à Gand, une peinture qui date de la même période. L'édifice, où elle se trouve, fut commencé sous le règne du comte Ferdinand et de son épouse, Jeanne de Constantinople : la charte qui témoigne de ce fait remonte à l'année 1228. Un plafond, établi en 1715 dans le réfectoire de l'hos-

pice, ayant isolé le haut de la pièce, a préservé ce morceau curieux du badigeonnage et de la destruction. Il représente le Christ bénissant Jeanne de Constantinople, ou accueillant et glorifiant la Vierge; cette dernière hypothèse me semble la meilleure. Ils sont assis tous les deux, vêtus de grands manteaux à larges plis; des espèces de toques ou de bérets couvrent leur tête; mais, comme on n'aperçoit pas le nimbe hiératique et obligatoire, ces coiffures en sont peut-être une image grossière. La main gauche appuyée sur le globe du monde, Jésus porte l'étendard symbolique, dont il est toujours muni après sa résurrection ; il lève la main droite pour bénir sa mère, suivant le rite occidental; son visage ne manque pas d'une certaine grandeur. Marie a les mains jointes et considère son fils. Trois anges déploient et soutiennent derrière eux une tapisserie. On a fortement prononcé les contours, à l'aide de traits noirs qui ont parfois un centimètre de largeur; les lignes sont roides, les bras, les mains, les pieds, maladroitement rendus. La couleur s'enlève au moindre frottement. La bordure est un quatre-feuille tout pareil à ceux des vitraux[1].

Ce fut sans doute aussi vers le même temps que

[1] M. Van Lokeren a fait imprimer une notice sur cette peinture dans le deuxième volume du *Messager des sciences historiques*.

l'on exécuta les peintures découvertes, en 1822, parmi les ruines du château de Nieuport. Les Anglais démantelèrent cette forteresse en 1313. Les images dont nous parlons occupaient un bâtiment voisin de la tour. Comme on allait le détruire, un officier du génie, M. Allard s'empressa de copier les dessins : ils ont depuis lors été gravés [1], ce qui nous permet d'en dire quelques mots. Ils se détachaient au milieu d'un encadrement qui a la ressemblance la plus parfaite avec celui de la Biloque. Le style devait être le même, autant qu'une simple esquisse nous laisse le droit de le supposer. On y voyait Salomon et la reine de Saba; Jésus enseignant les Docteurs; les trois Hébreux dans la fournaise; le triomphe de Judith; un roi que se disputaient deux femmes; un apôtre de la religion, foulant aux pieds un incrédule et armé du glaive de la foi, d'après la symbolique chrétienne. La disposition de ces tableaux a une grande analogie avec celle des histoires peintes sur les fenêtres des cathédrales. Nous regrettons donc fortement qu'il ne reste pas de vitraux contemporains en Belgique : l'art du verrier me paraît avoir pris une telle importance au XIIIe siècle qu'il domina tous les travaux des *imagiers*.

[1] *Notice sur une peinture ancienne découverte à Nieuport, et décrite par* M. Kesteloot, Mémoires de l'Académie de Bruxelles, tome XVII.

S'il faut le dire, nous sommes surpris que l'on ne connaisse pas, en Belgique, de plus nombreuses productions qui appartiennent à cette manière. Les cent années, où l'art gothique déploya tant de force, de génie et de grâce, auraient dû laisser de bien autres vestiges sur le sol néerlandais. On ne peut admettre d'ailleurs que la prise de Constantinople et les relations perpétuelles de la Flandre avec l'Orient n'aient pas, jusqu'à un certain point, modifié le goût des Belges et accru leur amour naissant pour les beaux-arts. Le passage de Wolfram d'Eschenbach, que nous avons cité plus haut [1], confirme cette induction. M. Eugène Gens dit avoir vu à Maestricht même, un des foyers de la peinture pendant le XIIIe siècle, selon le poëte germanique, un tableau qu'il croit fort ancien et de beaucoup antérieur aux Van Eyck [2]. Le style permettrait, je suppose, d'en fixer la date. Je suis intimement convaincu du reste qu'il existe de cette époque, dans les Pays-Bas, d'autres ouvrages que ceux dont j'ai fait mention et j'espère les découvrir par la suite.

Le XIVe siècle ne sortit point de la voie où s'était engagé le XIIIe. Ici encore le vitrail sert de modèle aux artistes. Un manuscrit de 1350, intitulé : *Le Roman des sept sages de Romme*, met ce

[1] Page 243.

[2] *Les Monuments de Maestricht.*

fait hors de doute. Aux arabesques de la première page s'entremêlent des écussons portant les armes de Flandre et de Hainaut. Le livre est enrichi de cent quatre-vingt-une miniatures grandes et petites, ce qui lui donne l'importance d'une galerie de tableaux . Les esquisses, les traits même du visage, les plis des habillements sont dessinés à l'encre noire et à la plume; ces lignes obscures ont une grande ressemblance avec les châssis de plomb. Les couleurs séduisent la vue par leur éclat : on n'a guère fait usage que du bleu pur, du gris, du rouge et de ses composés. Tantôt les objets se détachent sur un fond métallique, tantôt sur un fond décoré, analogue à ceux qui parent les verrières. Les figures ne présentent point de détails, point de nuances, point de modelé : elles ne brillent donc pas sous le rapport de l'expression. Les costumes ont une certaine roideur, les poses une certaine gaucherie : mais au milieu de ces défauts, on remarque dans toute l'exécution un air facile qui annonce l'habitude de peindre. On peut appliquer ces remarques, sans les modifier, aux missels de diverses églises que possède la bibliothèque de Bourgogne [1]. Seulement la couleur grise y est remplacée par le vert.

[1] Le missel de Corsendonck, n° 212; le missel des Petits-Carmes, de Bruxelles, n° 209; l'antiphonaire de Forêt, n° 6426; nous n'avons pas besoin de dire qu'ils sont du

Un autre ouvrage très intéressant de la même époque est le fameux *Tractatus de accidentibus;* on en connaît la date avec certitude, car on lit sur la première page une explication des motifs qui ont porté à l'écrire; l'auteur nous y apprend que lui, Egidius, humble abbé du monastère de Saint-Martin, à Tournay, de l'ordre de St-Benoît, et le 17ᵉ supérieur du couvent, depuis qu'il fut rétabli, après sa destruction par les Vandales et les Normands, se décida en l'année 1349, dans les premiers jours de novembre, à faire le récit des événements et l'histoire des fléaux qui avaient désolé le pays durant les mois antérieurs. Il continua ce travail jusqu'en 1452, époque où la mort vint le suspendre pour toujours. Une chronique relative aux dix-sept abbés de St-Martin, par laquelle se termine le volume, nous apprend que son nom de famille était Li Muisis [1]. Les peintures de ce ma-

XIVᵉ siècle. Le dernier volume renferme une particularité singulière. Le baptême du Fils de l'homme y est peint comme nous l'avons décrit : l'eau monte sur Jésus par la droite et retombe par la gauche. Mais une foule de poissons nagent au milieu du liquide ; Saint Jean a rempli une bouteille dans le fleuve et en épanche le contenu sur la tête du Christ.

[1] M. De Gerlache a publié une analyse de ce manuscrit dans le *Messager des sciences historiques,* tome III. Il est imprimé dans le *Recueil des chroniques de Flandre,* tome II ; on a fait graver les principales miniatures et on les a jointes au texte.

nuscrit sont les premières qui offrent dans l'exécution certains traits de l'école flamande Le pape et les deux évêques placés au commencement, ont des figures larges et bien nourries. Sur la deuxième miniature, le caractère néerlandais se trahit plus visiblement encore. Elle a pour titre : *De captione et destructione Judæorum :* attribuant aux sectateurs de Moïse la peste qui ravageait alors la Flandre et toute l'Europe, on les faisait périr par le feu. Nous voyons donc un bûcher que la populace entoure et alimente ; les têtes sont triviales, comiques, dans le goût des Brauwer, des Teniers, des Van Ostade. Deux hommes qui apportent des fagots, sur la droite, ont l'air de vraies caricatures. Les visages du reste abondent en détails et sont spécifiés, individualisés ; on les prendrait aisément pour des portraits. Le cimetière, où l'on ensevelit tant de cadavres, forme un tableau dont la complication révèle un certain progrès de l'art. Trois individus creusent des fosses pour les morts ; on en voit qui descendent les bières dans les fosses déjà creusées ; une troupe nombreuse apporte des cercueils pleins. D'autres cercueils grands et petits sont posés sur la terre qui va les engloutir. Des herbes et des fleurs couvrent néanmoins le sol. Le désordre et les circonstances de la scène expriment très bien les ravages de la peste. Les attitudes ne sont pas mauvaises ; les bras des hommes, qui ont chargé les victimes sur leur dos, présen-

taient des difficultés extrêmes; l'enlumineur les a vaincues, je ne dirai pas d'une manière complète, mais d'une manière satisfaisante. Les autres miniatures ne sortent pas du style général de l'époque. Celle qui retrace une procession de flagellants est curieuse au point de vue historique. Ils ont les pieds nus, aussi bien que le milieu du corps; une tunique blanche protège leur chair depuis la ceinture, un camail, leur tête et leurs épaules; par-dessus le camail s'élève un chapeau du moyen-âge, avec deux pointes, l'une horizontale, l'autre verticale; une croix rouge orne le devant de cette coiffure. Ils portent dans la main droite des martinets et devant eux flotte une bannière, où sont brodés les mêmes instruments de correction.

Il existe à la bibliothèque royale de La Haye un ouvrage intitulé : *Der Naturen bloeme*, les Merveilles, ou pour mieux dire, les Fleurs de la nature, par Jacques Van Maerlant. C'est le premier livre écrit en hollandais sur les sciences physiques. Ayant été rédigé dans le XIVᵉ siècle et étant accompagné de nombreuses miniatures, il intéresse à plusieurs titres. On y voit représentés des quadrupèdes, des oiseaux, des poissons, des fleurs, des plantes, des arbres, des minéraux de toute sorte. Mais ces ébauches maladroites n'annoncent point les Potter et les Jean Weenix; elles ne se distinguent que par une extrême impéritie.

A peine reconnaît-on les animaux et l'explication rimée est fréquemment indispensable. Ce volume contient une espèce de tératologie humaine, qui choque la vue par un assez grand nombre de monstruosités. La même bibliothèque possède du XIVe siècle : *Les heures de la Vierge*, texte en hollandais, avec enluminures sur fond d'or; les personnages ont une expression douce, de petits yeux, des traits délicats; les draperies sont assez bien faites, mais la couleur est un peu fruste. Les *Orationes piæ* et le Livre d'heures écrits dans la même langue ne renferme que des initiales et des arabesques.

Les vitraux du XIVe siècle ont disparu, en Belgique et en Hollande, comme ceux du XIIIe. M. De Reiffenberg n'en cite pas un seul [1] et il a donné assez de preuves d'exactitude pour qu'on se fie à ses assertions. Une verrière de cette époque subsiste néanmoins à Sichem, près de Montaigu, derrière le maître-autel de l'église. Les peintures murales qui ornent Ste-Croix de Liége datent aussi de la même période [2]. La disette des tableaux

[1] *De la peinture sur verre aux Pays-Bas*, nouveaux mémoires de l'académie de Bruxelles, tome VII.

[2] La rigueur de l'hiver et le manque de temps ne m'ont point permis d'aller voir ces peintures, non plus que celle de Tournay ; je les décrirai dans un supplément ajouté au deuxième volume. Il me sera d'ailleurs nécessaire, pour

proprement dits est encore plus absolue. Passavant rapporte que, dans l'année 1831, il vit à Bruges, chez M. Imbert, un morceau peint en détrempe qui lui sembla l'ouvrage d'un prédécesseur immédiat des frères Van Eyck[1]. La collection de M. Imbert ayant depuis lors été vendue, j'ignore où se trouve la précieuse image, que le gouvernement belge a eu tort de ne pas acheter. Je ne puis donc en parler d'après moi-même et vais traduire les judicieuses observations du critique allemand.

« Ce tableau représente, dit-il, la Vierge assise dans une prairie en fleurs et tenant le Christ sur ses genoux : celui-ci est habillé, mais la draperie s'ouvre et on aperçoit le bas de son corps. Sainte Barbara lui offre une pomme ; à côté d'elle on voit Saint Antoine, puis à gauche Saint Jean-Baptiste et Sainte Catherine d'Alexandrie. Le travail est fort soigné ; les têtes ont une grâce particulière, surtout celles des femmes et celle de Jésus. Les plis des costumes, larges et beaux, ne se fractionnent pas mesquinement. Les couleurs sont vives et agréables, mais il faut en attribuer l'opulence à quelques retouches faites par la suite avec des

parler des ouvrages primitifs que je trouverai sur ma route, pendant mes excursions.

[1] *Kunstreise durch England und Belgien ;* Francfurt am Main, 1833.

couleurs à l'huile. Le maniement de la détrempe est moelleux, quand les nuances se rencontrent; les coups de pinceau demeurent pourtant visibles, trait qui distingue la manière employée dans ce tableau de la manière employée à Cologne, où les dessinateurs fondaient harmonieusement les teintes. Le caractère des figures et celui des costumes sont aussi différents, et d'une telle originalité qu'ils donnent lieu de croire que Hubert Van Eyck se forma d'après des modèles de ce genre, et atteignit, grâce à eux, la perfection admirée dans ses œuvres. On en induira peut-être que ce panneau fut colorié par lui à la détrempe, avant que son frère eût inventé ou plutôt modifié la peinture à l'huile. Mais le style me paraît annuler cette hypothèse, aussi bien que le travail défectueux des extrémités, qui indique une plus ancienne origine. Le coloris n'offre pas d'ailleurs les tons bruns particuliers à Hubert Van Eyck.

» Cette remarquable peinture vient d'une église de Bruges. Le bord inférieur du cadre doré qui l'environne porte une inscription fortement retouchée, où on loue les mérites de la Vierge: à la fin se trouve un monogramme qui offre très distinctement un C et un B. Était-ce la marque du peintre ou celle du donateur, comme on en voit un grand nombre d'exemples dans l'Allemagne inférieure et dans les Pays-Bas? C'est ce que le manque absolu de documents sur cet ouvrage et sur l'école anté-

rieure aux Van Eyck ne nous permet point de décider. »

S'il y a peu de volumes historiés avant le XVe siècle dont l'origine soit connue [1], à partir de cette époque ils deviennent très nombreux. Philippe-le-Hardi, mort en 1404, aimait la littérature et les arts : il commença le riche dépôt nommé la Bibliothèque de Bourgogne. Son fils, Jean-sans-Peur, imita l'exemple de son père ; mais Philippe-le-Bon poussa plus loin qu'eux l'amour des livres. Il en rassembla de toutes parts, ne comptant pour rien ni les dépenses, ni les efforts. En 1443, selon le témoignage de David Aubert [2], sa collection était déjà estimée la plus belle et la plus riche du monde. « Si est-il moult enclin et désirant de chascun jour l'accroistre, comme il fait, nous dit le vieil auteur ; pour quoi il a journellement et en diverses contrées grands clercs, orateurs et translateurs à ses propres gages occupez. » Ces volumes ayant été écrits par ses ordres, on en sait la date de la manière la plus positive. Les princes de sa cour lui en offrirent aussi pour lui être agréables ; de ce nombre furent les seigneurs de Croy. Charles-le-Téméraire augmenta encore cette Bibliothèque, mais on la négligea et l'abandonna totalement

[1] La collection du sire de la Gruthuyse n'en renferme pas un seul.

[2] *Chronique de Naples*, rédigée en 1443.

sous Maximilien. Elle possède actuellement vingt mille manuscrits et forme une des gloires de la Belgique [1].

Pendant que les ducs de Bourgogne composaient cette *librairie,* pour employer le terme dont on se servait alors, Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, prince de Steenhuyse, comte de Wincestre, en fondait aussi une très somptueuse. Il mourut dans l'année 1492, à l'âge de 70 ans : les souverains du pays l'avaient honoré de la plus grande faveur et chargé des plus importantes missions. Sa magnifique bibliothèque passa entre les mains de son héritier, puis entre celles de Louis XII, qui la réunit à la collection formée par lui et par son père dans le château de Blois. On ne sait pas comment il en devint possesseur, ni en quelle année précisément. Elle orne, à l'heure qu'il est, la Bibliothèque royale de Paris [2].

Nous ne nous occuperons pas des miniatures que renferment tous ces manuscrits. Les soins dont

[1] *Mémoire historique sur la Bibliothèque dite de Bourgogne,* par M. de Laserna Santander. Bruxelles, 1809. — *Notice sur l'histoire et le catalogue de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne,* par M. Marchal. C'est à l'auteur du dernier ouvrage qu'on doit l'ordre parfait qui règne maintenant dans cette vaste collection.

[2] *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, suivies de la notice des manuscrits qui lui ont appartenu,* par M. Van Praet. Paris, 1831.

elles furent l'objet ne les empêchèrent pas de rester au-dessous des tableaux contemporains. L'art était sorti des cloîtres; les pages, la décoration d'un livre ne lui suffisaient plus ; il avait acquis désormais trop de force pour se contenter de ce rôle inférieur. Il voulait créer des productions indépendantes, marcher d'un pas libre et fier. Nous sommes restés longtemps près de son berceau ; il possède maintenant l'ambitieuse vigueur de la jeunesse, et nous, son écuyer fidèle, nous allons le suivre au milieu de ses brillantes expéditions.

FIN DU TOME PREMIER.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

ET HOLLANDAISE.

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

FLAMANDE ET HOLLANDAISE,

PAR

ALFRED MICHIELS.

TOME DEUXIÈME.



Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE.

30, RUE DES CARRIÈRES.

1845.

LIVRE DEUXIÈME.

ÉCOLE DE BRUGES.

Es ist thörig von einem Künstler zu fordern, er soll viel, er soll alle Formen umfassen. Wer allgemein seyn will wird nichts. Die Einschränkung ist dem Künstler so nothwendig, als jedem der aus sich etwas Bedeutendes bilden will.

GOETHE.

CHAPITRE PREMIER.

Les Van Eyck.

Opulence de Bruges à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècles. — Hubert et Jean naissent près des frontières allemandes. — Influences qu'ils subissent. — Ils transportent leur atelier à Bruges. — Première gloire qu'ils obtiennent. — Découvertes de Jean Van Eyck.

Les Pays-Bas, vers la fin du quatorzième siècle, étaient la contrée la plus riche du monde. L'Italie seule pouvait, à cet égard, soutenir la comparaison avec eux, mais sans briller d'un éclat supérieur. D'habiles princes avaient dès longtemps favorisé l'industrie et le commerce dans ces grasses plaines, où toutes les circonstances leur étaient d'ailleurs propices. Au milieu du treizième siècle, Marguerite de Constantinople, d'abord comtesse de Hainaut, puis de Flandre, abolit la servitude dans ses domaines et releva le front de ses sujets courbé vers la glèbe. Le rustre affranchi travailla plus

courageusement; ni les fatigues, ni les dangers ne le rebutèrent; il demanda au sol, il chercha sur les flots orageux le bien-être et l'opulence dont il voyait jouir les seigneurs. En 1218, la comtesse Jeanne, sœur aînée de Marguerite, avait accordé aux villes flamandes, surtout à Lille, Dam et Gand, de nombreuses immunités[1]. Lorsque la puissance des communes devint plus grande, elles obtinrent, elles conquirent d'autres priviléges. Les citoyens qui exerçaient le même état se rapprochèrent et s'entendirent, les corporations d'arts et de métiers se fondèrent, la bourgeoisie s'organisa, défendit ses intérêts et passa même peu à peu de la crainte aux menaces. La plus ancienne charte relative à ces corporations, en Belgique, est une ordonnance de Guy, comte de Flandre, promulguée l'an 1294. Elles avaient pour chefs des doyens qui, gouvernant le populaire, étaient des hommes redoutables, des espèces de seigneurs industriels. La Hanse teutonique, formée au déclin du treizième siècle, en associant les villes les plus importantes du nord de l'Europe, accrut leur pouvoir, leur richesse et leur audace. Lubeck fut la capitale de cette ligue imposante. Bruges en devint le chef-lieu dans les Pays-Bas; trois cents marchands s'y établirent afin de diriger tout le commerce néerlandais. Ce comptoir,

[1] *La Gloire belgique*, poème national en dix chants, par Le Mayeur.

du reste, ne fut inauguré qu'après l'an 1364 : la cité flamande comptait alors soixante-huit corps de métiers, et possédait une chambre d'assurance depuis 1310[1].

Sous Édouard III, selon Peuchet[2], les fabricants des Pays-Bas exportaient, chaque année, de l'Angleterre cinquante mille ballots de laine. Des flottes de 50, 60 et 100 navires, chargés de cette précieuse dépouille, quittaient souvent les ports de Londres et de Southampton. De Foë assure que, de 1327 à 1377, deux cent trente millions tournois furent dépensés pour les achats. Louvain, au commencement du quatorzième siècle, renfermait plus de quatre mille maisons logeant des drapiers et cent cinquante mille manœuvres[3]. En 1389, Gand contenait cent quatre-vingt mille hommes en état de porter les armes[4] : la draperie occupait quarante mille métiers, et, dans une émeute, sous Louis de Mâle, ceux qui se livraient à cette profession réunirent dix-huit mille combattants[5]. Les ouvriers de cette grande commune ayant fait construire, à la même époque, une

[1] *Histoire de la Hanse teutonique*, dans ses rapports avec la Belgique, par M. Altmeyer. — Mallet, *De la ligue hanséatique*.

[2] *Dictionnaire de géographie commerciale*.

[3] *Les Délices des Pays-Bas*.

[4] Meyer, *Commentarii sive Annales rerum flandricarum*.

[5] Sanderus, *Flandria illustrata*.

église en l'honneur de la Vierge, sur le mont Blandin, ne donnèrent qu'un denier de gros par tête pour couvrir les frais. Les demeures des tisserands formaient vingt-sept quartiers ayant leurs doyens, qui obéissaient à un doyen supérieur. Au son de la grosse cloche, nommée *Roland,* les cinquante-deux états se groupaient sous leur bannière et accouraient sur la place du marché, où il n'était pas rare que vingt-cinq mille hommes fussent assemblés en quelques minutes.

Durant l'année 1370, trois mille deux cents métiers en laine fonctionnaient sur le territoire de Malines, soit dans la ville, soit au dehors [1]. Berthoud, le plus riche négociant de l'endroit, faisait alors un immense commerce avec Damas, Alexandrie et autres grandes cités. Son contemporain, Jean Paty, marchand et prévôt de Valenciennes, étant allé à Paris pendant qu'on y tenait la foire, acheta d'un seul coup toutes les denrées qui s'y trouvaient, pour faire parade de son opulence [2]. Dix ans après la date mentionnée tout à l'heure, « les seuls orfèvres de Bruges étaient déjà si nombreux qu'ils pouvaient marcher en corps de bataille sous leurs propres drapeaux [3]. » Plus d'un siècle et demi auparavant, la prospérité devait y être fort grande : le luxe des dames étonna

[1] Azevedo, *Chronique de Malines.*
[2] D'Oultreman.
[3] *La Gloire belgique,* par Le Mayeur.

la reine de France, pendant la cérémonie où Philippe-le-Bel reçut le titre de comte. « J'avais cru, dit la princesse, être la seule reine présente dans ces lieux, mais je m'aperçois que Bruges en renferme plus de six cents [1]. » Les bourgeois de quarante-huit villes s'étant réunis à Tournay, en 1394, pour disputer le prix de l'arbalète, rendez-vous auquel se trouvèrent des Parisiens, ce furent ceux de Bruges qui déployèrent le plus grand luxe; ils étaient au nombre de dix, habillés tout en soie et en damas, et portant de magnifiques chaînes d'or. Leur ville brillait d'une telle splendeur, possédait tant de beaux édifices et de larges places, où circulait la multitude, où le soleil épanchait librement ses rayons, que, pendant le quinzième siècle, Eneas Sylvius la mettait parmi les trois plus belles du monde [2]. Les navires s'y rendaient en foule de tous les pays : cent bâtiments et même davantage entraient quelquefois dans le port de L'Écluse, depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit tombante. Un canal unissait le port à la ville; on y amenait donc les marchandises avec une grande facilité [3].

Voilà sur quel théâtre allait se déployer le génie

[1] Meyer.—Waagen, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.*

[2] Gramaye, *Antiquitates Flandriæ.*

[3] La longueur du canal était de 22,500 mètres, ou quatre lieues et demie. On l'avait creusé à la fin du treizième ou au commencement du quatorzième siècle.

de la première école flamande. Nul autre ne pouvait lui être aussi propice. Il devait y rencontrer l'appui, la fortune, les hommes de loisir, les goûts fastueux qui permettent aux arts d'atteindre une vigueur inaccoutumée. L'orgueil même des bourgeois l'y appelait : quand le luxe matériel est parvenu à ses dernières limites, on ne saurait l'augmenter qu'en y joignant le luxe intellectuel. On recherche alors ces productions dont la valeur n'a, pour ainsi dire, point de bornes.

Un village du Limbourg, appartenant au duché de Gueldre, fut le lieu où naquirent les artistes supérieurs qui devaient féconder les germes encore stériles de la peinture néerlandaise. Eyck était le nom de ce hameau, nom peu agréable changé en celui d'Alden-Eyck, lorsque la petite ville de Maeseyck eut grandi dans le voisinage. Si cette dernière avait été leur berceau, ils se seraient fait appeler, suivant l'usage de l'époque, Hubert et Jean de Maeseyck, ou Van Maeseyck, pour employer la forme locale. On ne voit pas quel motif aurait pu les induire à garder une syllabe et à rejeter l'autre [1].

Hubert vint au monde en 1366. Quel fut son maître? on l'ignore [2]. Les peintres n'étant alors

[1] Le baron de Keverberg a émis le premier cette opinion que Johanna Schoppenhauer et Waagen trouvent fort plausible.

[2] Descamps le fait instruire par son père; c'est une pure

regardés que comme des manœuvres, on ne prenait pas note de leurs actions; leur naissance, leurs idées, leurs joies, leurs malheurs, on ne s'en souciait guère; on payait leur travail et on les oubliait. Hubert était âgé de vingt ans, lorsque le sort lui octroya un frère, un ami et un disciple. Jean Van Eyck étudia sous lui dans la maison paternelle et tint probablement le crayon dès son enfance[1]. L'amour du beau semble d'ailleurs avoir

hypothèse que rien ne justifie. L'allégation peut être vraie, mais aucun document ne le prouve.

[1] Sandrart fixe arbitrairement la naissance de Jean Van Eyck à l'année 1370 et Descamps adopte cette erreur. Waagen la réfute d'une manière victorieuse. « Je suis convaincu, dit-il, pour plusieurs motifs, qu'il a vu le jour bien après cette date. Karel Van Mander rapporte dans un endroit que Jean Van Eyck fut le disciple d'Hubert, *qui était plus âgé que lui d'un bon nombre d'années* (werd discipel van zijnen broeder Hubertus, die merkelijk meerder jaren, dan hij, bereikte); parlant ensuite d'un volet de l'*Agneau mystique,* où sont représentés les deux frères, il nous apprend que l'aîné paraissait très vieux relativement au cadet (en de beide gebroeders Joannes en Hubertus daar tegen over, den laatstgenoemden, om zijne meerdere jaren, ter rechterhand van zijnen broeder, en ook ouder dan dezen verbeeld). Ce panneau se trouve maintenant à Berlin : Johanna Schopenhauer, qui l'a vu, confirme les assertions de Van Mander : Hubert, suivant elle, y paraît un vieillard, tandis que Jean a l'air d'un homme de trente-cinq à trente-huit ans. Les gravures de ces deux portraits suggèrent la même opinion. Celui que Jean nous a laissé de sa femme

distingué toute cette famille : leur sœur Marguerite obtint par ses ouvrages une brillante réputation. Éprise de son art, pleine du fier enthousiasme auquel le talent doit sa puissance, et qui le console au milieu de la douleur, quand celle-ci n'en éteint pas la flamme divine, elle secoua le joug des penchants vulgaires. Pour que rien ne troublât son cœur et sa pensée, ne détournât son regard des formes sublimes qui lui apparaissaient, elle voulut demeurer vierge; comme les saintes du moyen-âge faisaient vœu de chasteté, dans l'espoir de plaire au céleste époux, elle n'eut de maître que son génie et d'aspiration que vers l'idéal. Son art fut une espèce de cloître, où elle s'enferma, où elle chercha la solitude et le recueillement, où elle mourut de cette douce mort qui achève une tranquille existence.

prouve qu'en 1439 elle avait 33 ans. Or, si le peintre était né en 1370, il aurait eu alors l'âge tout à fait disproportionné de 69 ans. D'une autre part, les plus anciens tableaux que l'on connaisse de lui portent la date de 1420. Ne serait-il pas bizarre qu'il ne nous restât aucun ouvrage de son pinceau exécuté avant sa cinquantième année? » Ces arguments que nous abrégeons nous semblent péremptoires. Mais Johanna Schopenhauer et Waagen donnent à Jean vingt-cinq années de moins qu'à son frère : quand le premier inventa la peinture à l'huile en 1410, il n'aurait eu, selon cette hypothèse, que 19 ans. Nous aimons mieux réduire la différence à vingt ans; le jeune Van Eyck aurait alors eu vingt-quatre ans, lorsqu'il fit sa découverte. — Voyez plus loin ce que nous disons dans le texte même.

Quoique l'on n'ait point de détails sur leurs parents, tout prouve qu'ils jouissaient de quelque fortune. L'instruction donnée à leur petite famille ne permet pas de croire qu'ils traînassent leurs jours dans la misère. Leur second fils avait une science peu commune de leur temps. Barthélémy Facius le loue d'avoir étudié soigneusement la géométrie, les livres de Pline et des autres anciens [1]. Il savait en outre le peu de chimie alors connue et l'art de distiller. La composition très souvent profonde de ses tableaux, ses découvertes de plusieurs genres montrent qu'il avait l'habitude de réfléchir. Non-seulement il avait reçu la plus belle éducation, mais il ajouta ses propres vues à l'enseignement de ses instituteurs. Son âme ne fut pas un champ de glaces, champ stérile où vient expirer la lumière; elle se féconda sous le rayon qui la touchait : un suave printemps naquit de cette double influence.

Il révéla dès son bas âge beaucoup de pénétration et de sagacité. Il y joignait un excellent caractère, une élégance naturelle de gestes et de tournure, un goût décidé pour les arts. Hubert se fit sans doute une joie d'instruire un pareil élève et celui-ci l'aima, le respecta toujours avec une sorte de vénération filiale. Ils peignirent en-

[1] *De viris illustribus;* cet ouvrage, composé en 1456, ne fut imprimé qu'en 1745, à Florence.

semble jusqu'à la mort d'Hubert; plusieurs tableaux de Jean, où il a tracé l'image de ce guide chéri, le soin même de l'exécution et le sentiment qui l'anime, témoignent encore aujourd'hui de son affectueuse reconnaissance. Marguerite travaillait près d'eux, soit à orner des manuscrits, soit à répandre sur des panneaux la grâce de son cœur. Il eût été doux de les voir ainsi réunis, pendant un beau jour d'automne. Contemplé en imagination, ce groupe pieux et méditatif nous explique d'avance l'intime poésie que l'on admire dans les ouvrages de l'époque.

Mais si l'on ne connaît pas le nom de l'artiste qui forma Hubert et vint, comme les beaux anges du quinzième siècle, annoncer la parole de Dieu sous le toit paisible des Van Eyck, on sait quel point du ciel abandonna l'étoile voyageuse qui s'arrêta, plus brillante que jamais, sur la demeure de ces nouveaux élus. Toutes nos recherches ne nous ont point fait découvrir en Belgique les ébauches premières, qui ont pu conduire au style de peinture immortalisé par l'école de Bruges. Des essais peu remarquables, des badigeonnages historiés, des miniatures sans caractère spécial, un tableau disparu, trois autres que ne distingue aucun mérite transcendant et, pour ainsi dire, prophétique [1], sont

[1] Ces trois tableaux sont le Calvaire de 1363, acheté à Utrecht par M. Van Ertborn et qui se trouve dans le musée

les seuls ouvrages qui aient précédé la fin du quatorzième siècle. Il y a un abîme entre les créations des frères Van Eyck et ces tentatives imparfaites. Or, les beaux-arts ne procèdent point à la manière des jongleurs, n'exécutent pas de sauts périlleux : ils ont une marche suivie et continue. Les productions intermédiaires que l'on ne trouve point dans les Pays-Bas, on les trouve d'ailleurs en Allemagne, sur les bords du Rhin. En 1370, maître Wilhelm ou Guillaume s'établit à Cologne : il était né au hameau de Herle, près de la ville. Dix ans plus tard, il avait déjà une réputation éclatante et passait pour le meilleur peintre de l'empire germanique. Il forma un élève d'un talent admirable, Stephan ou Étienne : celui-ci exécute, en 1410, la fameuse Adoration des Mages, où brillent les qualités suprêmes de ce noble style. Charmante vision de la beauté pure et sainte, de la beauté chrétienne par excellence, un moment aperçue à travers les brumes du Nord ! On dirait que le ciel s'entr'ouvrit aux yeux de l'artiste et lui laissa voir dans ses profondeurs la cohorte angélique des divines fiancées. Il leur donna sur ses panneaux toutes les grâces de l'âme et toutes

d'Anvers ; un panneau du même musée, peint à la colle et ayant pour sujet la fête du serment des archers d'Anvers ; un autre panneau de l'église St-Sauveur, à Bruges, que personne n'a vu ou du moins apprécié. Nous le décrirons plus loin pour la première fois.

celles du corps : une gaieté douce, un frais sourire, presque imperceptible, des chairs potelées, arrondies, blanches et virginales, expriment en elles la paix du cœur. Les nuances, les lignes, les attitudes, les figures, les chevelures même épaisses, lustrées, ondoyantes respirent le charme d'une vie harmonieuse. Jamais la piété n'a revêtu des formes plus enchanteresses : nulle prédication ne vaut un regard de ces yeux candides et ces bouches muettes ont plus d'éloquence, persuadent mieux que les docteurs de l'Église. Un fond d'or les environne comme une sorte de gloire. Leurs pieds sans tache ont pour appui une terre couverte de fleurs. Un trône avec son dais, une tapisserie, un monument resplendissent parfois derrière elles. La chaste élégance de leur costume ajoute une nouvelle séduction à leur infaillible prestige [1].

Alden-Eyck est peu éloigné de Cologne ; il n'est pas non plus fort distant de Maestricht, et ces deux villes jouissaient, dès le treizième siècle, d'une grande renommée en fait de beaux-arts. Hubert n'avait que quatre ans, à l'époque où Guillaume vint se fixer dans la première, et sans doute offrir

[1] Pour les peintres de Cologne, voyez : Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und Niederlanden;* Goethe, *Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar ;* un article de F. Schlegel dans le deuxième volume de son *Europa* et mon *Histoire de la peinture allemande.*

au public un talent déjà mûr. Son école et le petit Van Eyck grandirent à la fois; lorsque le jeune homme put donner des preuves de mérite, le style de Guillaume régnait sur tout le pays et avait obtenu un succès général. Peut-on admettre, avec la moindre apparence de raison, que l'influence de ce maître célèbre n'atteignit pas le novice habile, mais encore inexpérimenté? Il est donc vraisemblable qu'il imita d'abord sa manière, qu'il erra quelques années dans le jardin merveilleux de l'idéal. Il eut toujours des souvenirs de ce paradis primitif : un rayon, qui s'en est échappé, illumine les vierges du tableau de Gand. Si nous avions pu étudier à Vienne les seules productions qu'il ait peintes sans l'aide de son frère, nous apprécierions dans quelle mesure il se laissa modifier par le génie de Guillaume et d'Étienne[1].

Quoi qu'il en soit, un jour vint où la maison paternelle ne lui suffit plus. Peut-être avait-il conduit son père et sa mère au champ du dernier sommeil, peut-être vendait-il mal ses tableaux dans

[1] Un petit tableau, qui est en ce moment à vendre chez un marchand de curiosités, rue de la Montagne-aux-Herbes-Potagères, n° 16, à Bruxelles, constate l'imitation des peintres de Cologne par les peintres néerlandais. Il représente la Vierge et son fils, exécutés sur fond d'or. Au bas du panneau se trouve une inscription flamande dont voici le sens : « Cette image a été faite d'après la célèbre Vierge de Cologne que Saint Luc a peinte. »

le Limbourg et la renommée de Bruges fut-elle comme une trompette qui l'attira vers l'Occident. Pour un motif ou pour l'autre, ou pour tous deux ensemble, il quitta son pays natal. La distance fut bientôt parcourue : les frères et la sœur virent se déployer devant eux la métropole commerciale des régions du Nord.

Ils trouvèrent dans ce second domicile plusieurs avantages. Non-seulement ils se défirent mieux de leurs panneaux historiés, non-seulement la présence d'une population active, riche et nombreuse les stimula, mais l'aspect de la ville, de la foule qui s'entre-heurtait au milieu des rues, des places, des promenades et des carrefours excita leur verve par lui-même et flatta leur imagination. C'était une résidence agréable et pittoresque. Des portes gothiques avec des tourelles en trompe, de hautes églises, de brillantes chapelles, des canaux où se pressaient les navires immobiles, que des centaines de ponts enjambaient, où les maisons reflétaient leurs sculptures, leurs vitrages multipliés, leurs cabinets suspendus, les grandes fenêtres de leurs oratoires, la halle couronnée de son beffroi gigantesque, les eaux jaillissant des fontaines composaient, à n'en pas douter, un ensemble radieux, magnifique, inspirateur. Le long des quais, des monuments, ondoyait une multitude bariolée. L'Anglais aux cheveux roux, les blonds négociants de l'Allemagne, l'Espagnol cuivré, le nègre d'Afri-

que, l'Italien, l'Arabe, les Turcs de Smyrne et de Judée, les hommes des nations les plus diverses et les plus lointaines se mêlaient et circulaient parmi les habitants. Ils offrirent à nos voyageurs de précieux modèles qu'ils copièrent avec soin, dans leurs tableaux des rois-mages entre autres.

Une fois qu'ils eurent choisi une demeure, ils purent travailler sans encombre. La ville ne renfermait point d'artistes célèbres : quelques enlumineurs seulement y ornaient les manuscrits [1];

[1] On doit, en effet, supposer qu'il y avait à Bruges, comme dans les autres villes, des miniaturistes et rubricateurs; mais nulle école spéciale n'y florissait. On n'a pas du moins trouvé, jusqu'à présent, de manuscrits ni de textes qui donnent lieu de le penser. Un volume que cite Montfaucon (Tome II, page 65) a longtemps fait croire que, dans l'année 1371, un certain Jean de Bruges remplissait en France, près de Charles V, les fonctions de peintre de la cour. Les enluminures qu'il renferme passaient pour être dues à cet artiste. L'ouvrage orne la Bibliothèque royale de Paris. Au commencement, on voit le scribe offrant son livre à un personnage assis sous un dais; l'inscription suivante qui accompagne ce dessin a été cause de l'erreur : *Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo istud opus pictum fuit, ad præceptum ac honorem illustris principis Caroli, regis Franciæ, ætatis suæ vicesimo quinto, et regni sui octavo. Et Johannes de Brugis, pictor regis prædicto, fecit hanc picturam propriâ suâ manu.* Mais l'abbé Rive, dans *La Chasse aux bibliographes et antiquaires mal avisés,* prouve que cette inscription est d'une date plus récente que le volume et exprime un fait imaginaire. On lit au-dessous une

des peintres vulgaires y ébauchaient un petit nombre de scènes religieuses. Un de ces tableaux primitifs subsiste encore dans la chambre des marguilliers, à l'église St-Sauveur. Il représente Jésus sur la croix : les teintes en sont pâles, comme celles de tous les ouvrages à la gomme et à l'eau d'œuf. Le Rédempteur n'est pas mal dessiné, même sous le rapport anatomique. Trois anges verts recueillent le sang que laissent échapper ses blessures. A gauche, deux saintes femmes et saint Jean soutiennent Marie qui tombe en défaillance. La tête de la Vierge est régulière et ne manque pas de beauté. A droite nous apparaissent quatre hommes : l'un d'eux, portant une dalmatique, montre la victime au reste du groupe, en disant : « *Vere Dei Filius erat iste.* » Ces mots sont écrits sur le fond d'or gauffré, où se détachent les personnages. Du même côté, on voit dans une niche sainte Barbe avec sa tourelle et des cheveux crêpés, qui s'élargissent en éventail. A l'autre bout du panneau, sainte Catherine oc-

pièce de 22 vers français, copiée par le père Lelong et d'où il résulte que l'ouvrage a été écrit pour maître *Jehan Vaudetar, servant du roi.* Le peintre y raconte qu'il a été bien des fois trempé par la pluie, lorsqu'il cheminait soir et matin dans les rues, en allant chez son patron ou en quittant sa demeure. Ce trait ne conviendrait guère à un enlumineur de la cour. Voyez le *Messager des sciences et des arts,* année 1825, pages 158 et 159.

cupe également une niche ; une roue charge une de ses mains, un glaive arme l'autre, et elle foule un roi sous ses pieds. Ce morceau n'a pas, à beaucoup près, le fini des Van Eyck. Les chairs sont très blêmes, les doigts effilés outre mesure et d'un mauvais dessin. L'homme qui a exécuté cette page ne pouvait être un concurrent pour les deux frères[1]. Ils ne se virent donc point en butte à la jalousie, à de lâches intrigues : une paix profonde les environna ; ils occupèrent seuls tout le domaine de l'art et furent les princes de la peinture ; merveilleuse situation qui double les forces du génie !

On pourrait s'amuser à reconstruire par la pensée l'intérieur du logis où ils vivaient. En cherchant quelle forme de maison, quelle espèce de mobilier ils ont le plus souvent reproduits, on saurait d'une manière presque infaillible quels étaient ceux qui frappaient habituellement leurs regards. Je ne me suis pas livré moi-même à cet examen, par de bonnes raisons : toutefois il m'est permis de dire que l'on remarque dans les salles, dans les ameublements dont leur pinceau

[1] Personne, jusqu'à présent, n'a eu connaissance de cette œuvre importante pour les origines de l'art dans les Pays-Bas : je suis le prémier qui la cite et la décrit. Elle a de grands rapports avec le tableau de la collection Van Ertborn, qui figure le même sujet et date de l'année 1363, comme le témoigne l'inscription placée au bas.

fidèle traçait l'image, une propreté, une coquetterie, une poétique élégance, qui révèlent les soins d'une femme et sont dus vraisemblablement aux efforts de Marguerite. Ils nous mettent sous les yeux des chambres pittoresques, avec un lit régulièrement drapé, que couronne un dais pompeux et qu'enveloppent de brillantes *custodes;* les poutrelles vernies rayent le plafond, une mosaïque de carreaux forme le sol ; des vitres nombreuses, maintenues par un châssis de plomb, étoilent les fenêtres, qui sont munies de volets articulés, où rayonnent des clous métalliques. Un fauteuil en bois sculpté se dresse près du chevet, un prie-Dieu dans le même goût orne le devant de la salle. Une petite fontaine de cuivre, luisante comme de l'or, y darde ses minces filets que reçoit une vasque très simple, ou des fleurs s'épanouissent au milieu d'une jardinière, qui n'est autre chose qu'un pot flamand. Tout respire l'aisance, l'ordre et le bien-être.

Mais s'ils ne rencontraient point d'obstacles au dehors, les frères laborieux en trouvaient un grand nombre dans l'imperfection des moyens employés jusqu'alors par les artistes. Ces moyens étaient réellement très bornés : on délayait les couleurs dans de l'eau, où on avait fait dissoudre soit de la gomme de cerisier, soit de la gomme de prunier; puis on les appliquait sur des panneaux, qui avaient reçu une *impression* à la colle.

Le vermillon, la céruse et le carmin, ne se mêlant pas à la gomme, étaient seuls broyés avec du blanc d'œuf. On étendait par-dessus la peinture un vernis composé de gomme arabique et d'huile de lin bouillies ensemble [1]. La colle de parchemin servait en outre à fixer les ors [2]. Mais ce genre de peinture était peu solide : les couleurs restaient pâles, et quoique les artistes de Cologne en eussent augmenté l'éclat [3], elles ne pouvaient soutenir la comparaison avec les teintes des objets naturels. On faisait aussi usage de l'huile de lin ; les nuances étaient alors plus brillantes ; malheureusement ce procédé exigeait une patience à toute épreuve, car chaque fois qu'on avait appliqué une couleur,

[1] Ce vernis à l'huile, dont les couleurs se sont pénétrées, explique pourquoi des tableaux peints à la gomme trompent souvent les chimistes, sans tromper les connaisseurs.

[2] Les artistes ne peignaient donc pas à la colle. Van Mander emploie mal à propos ce terme et a induit en erreur tous les historiens de l'art. La colle ne servait pas à délayer les couleurs : Theophilus Presbyter ne lui assigne pas une seule fois cet usage. Le *Guide de la peinture*, si heureusement découvert en Grèce par M. Didron, ne le mentionne que dans un chapitre : encore, dit-il, de la mêler avec de l'eau-forte et de la cire blanche. Les Orientaux connaissaient, du reste, un plus grand nombre de procédés que les Occidentaux.

[3] L'artiste inconnu qui a exécuté le *Serment du jeu de l'arbalète*, tableau à la détrempe ornant le musée d'Anvers, ne leur était pas inférieur sous ce rapport.

on ne pouvait en superposer une autre, si la première n'était pas séchée; ce qui devenait d'une lenteur fastidieuse et eût glacé le plus ardent génie. Encore fallait-il que l'on pût exposer l'ouvrage aux rayons du soleil [1]. Puis les fonds d'or qui luisaient derrière les personnages groupés ou séparés, les nimbes métalliques environnant les têtes, semblaient découper les figures, leur communiquaient la roideur de la pierre et fatiguaient les yeux de leur pompe inintelligente, monotone, sans proportion avec le coloris [2]. Les deux artistes,

[1] Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus quæ sole siccari possunt, quia quotiescumque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nî prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimis est. THEOPHILUS PRESBYTER, *Diversarum artium schedula*, c. XXVII. Voyez aussi un fragment d'Éraclius, dans l'ouvrage de Raspe intitulé : *A critical essay on Oil-painting*.

[2] Les anciens connaissaient les fonds d'or, mais l'usage ne s'en répandit et ne devint très général que pendant l'époque intermédiaire, parmi les peintres grecs et occidentaux. « Il existe au musée du Louvre six fragments de peinture murale sur fond d'or, trouvés en 1740 dans les fouilles du couvent dit *des Mendiants*, près du temple de la Paix, à Rome, et donnés par M. d'Agincourt. Un septième fragment, dont la provenance est inconnue, représente la partie supérieure d'un centaure, également sur un fond d'or. Le style de celui-ci annonce une belle époque. » LETRONNE, *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale*; Paris, 1836.

mais surtout Jean, luttaient pleins d'impatience contre ces difficultés. Elles ne les empêchèrent pas néanmoins de déployer le rare talent qu'ils devaient à la nature. Ils peignirent, selon la vieille méthode, une foule d'ouvrages, qui excitèrent l'admiration et dans le pays même, et dans tous les royaumes où ils furent transportés. Il est donc présumable qu'un certain nombre de tableaux, qui passent pour avoir été faits à Cologne, sont des produits de leurs mains. On obtiendrait de curieux, d'importants résultats, si on exécutait des recherches, en ne perdant point de vue cette idée. Le génie des Van Eyck était un don naturel, qui précéda l'invention de la peinture à l'huile, et se révéla dès qu'ils touchèrent des crayons[1].

Cependant tous les artistes de l'Europe étaient

[1] Le texte de Karel Van Mander est positif, et n'admet pas le plus léger doute : « Verkoos Joannes die stad *Brugge* tot zijne woning, en schilderde 'er veele stukken met lijm en eiwit op panneelen, die den roem zijner kunst in verscheiden landen, werwaard zijne werken gebragt werden, niet spaarzaam verspreidden. » Les expressions de Vasari sont également concluantes : « Avvenne in questi tempi che esercitandosi in essa in Fiandra Giovanni da Bruggia pittore molto-stimato in que' paesi per la buona pratica, che egli in quel mestiero aveva acquistata con le fatiche de suoi studii, e con la frequente imaginazione che del continuo aveva di arrichire l'arte del dipignere, avvenne, dico, etc. »

las comme eux d'avoir à leur disposition de si faibles ressources. Tous ambitionnaient un nouveau procédé, qui leur permît d'obtenir plus d'éclat et de morbidesse, qui rendît leurs lignes plus fermes, leurs couleurs plus attrayantes, qui donnât moyen de les fondre harmonieusement, de ne pas les appliquer à la pointe du pinceau, car c'était ainsi que l'on travaillait. Un grand nombre avaient fait des expériences inutiles : Baldovinetti et Pesello multiplièrent leurs efforts, avec une obstination glorieuse, mais ne réussirent pas mieux que les autres. Ils voulaient augmenter non-seulement la splendeur, mais encore la solidité des images. Les peintres italiens s'étaient même réunis pour traiter cette question. Ailleurs, le désir n'était pas moins vif : en Espagne, en France, au-delà du Rhin, tous ceux qui reproduisaient la face humaine aspiraient à voir s'opérer dans la technique de l'art de grandes améliorations[1]. L'honneur d'en reculer matériellement les bornes était réservé au pays pratique par excellence.

Jean, comme on le pense bien, s'occupait d'autant plus de la réforme universellement désirée, qu'il savait la chimie. Un jour, ayant terminé un panneau, qui lui avait demandé beaucoup de temps et de soins, mais dont il était d'ailleurs satisfait, il le vernit et l'exposa au soleil. Soit que

[1] Vasari, *Vita d'Antonello da Messina.*

la chaleur fût très grande, où que les ais fussent mal joints, ou qu'il eût mal choisi le moment, les planches se désunirent et de larges crevasses sillonnèrent le tableau. Van Eyck, dans son chagrin, résolut de prévenir un second accident de la même espèce. La détrempe lui répugnait déjà; ce fut le tour du vernis qu'on employait alors. Appelant à son aide les connaissances dont il était pourvu, il chercha s'il ne pourrait point composer un nouvel enduit, qui sécherait à l'ombre. Il essaya de plusieurs substances, pures ou mélangées. Il trouva que l'huile de lin et l'huile de noix perdaient le plus promptement leur humidité, surtout quand on les avait fait bouillir. Il y ajouta des essences, qui, par leur évaporation, accélérèrent encore ce résultat. Mais c'est le propre des âmes fortes de rêver toujours le mieux. Il poursuivit donc ses tentatives et eut la joie d'agrandir sa découverte. Il observa que les couleurs se délayaient très bien dans l'amalgame composé par lui, qu'elles en recevaient un éclat extraordinaire, s'étendaient, se maniaient plus facilement et bravaient d'ailleurs les atteintes de l'eau : le vernis même cessait d'être utile. Quelques épreuves lui donnèrent la certitude qu'il ne se trompait point; il exécuta d'abord de petits ouvrages, puis de plus grands et finit par jouir de son secret dans toute sa plénitude. Grâce à lui, un procédé tellement vicieux qu'on n'en faisait point usage était

devenu un moyen admirable, unissant la promptitude à l'excellence [1].

On était alors en 1410. Jean Van Eyck parcourait sa vingt-cinquième année : à cet âge, l'esprit possède une grande force et y joint une souveraine indépendance. L'habitude ne l'a pas engourdi, ne l'a pas plongé dans un sommeil funeste; au moindre obstacle, il se cabre et s'impatiente. Les hommes supérieurs conçoivent presque toutes leurs idées fondamentales entre dix-huit et vingt-cinq ans : ils passent le reste de leur existence à les approfondir, à les mettre en œuvre, à les répandre autour d'eux et à former des adeptes. C'est au printemps que se nouent les fruits dont l'automne voit rougir la pulpe.

[1] KAREL VAN MANDER. — VASARI, *loco citato*. MM. L. de Bast et Cornelissen ont voulu ravir à Jean van Eyck la gloire de cette découverte pour la transporter à Hubert : nous réfuterons plus loin leurs arguments, qui sont d'une extrême faiblesse. On a même voulu en dépouiller les deux frères : Lessing parut avoir cette intention, lorsqu'il publia le traité : *Vom Alter der Oelmalerei* (Braunschweig, 1774); Raspe marcha sur ses traces dans le livre qui a pour titre : *An Essay on Oil-painting*. Beaucoup d'auteurs, que nous ne citerons point, prirent part à ce débat. Éméric David, Waagen et dernièrement M. Marie Guichard, dans la nouvelle édition de Théophile, me semblent avoir résolu le problème. Toutefois, leur solution n'est pas aussi originale qu'on pourrait le croire : si on avait bien lu l'ouvrage de Lessing, on l'aurait trouvée tout entière dans le cinquième paragraphe, pag. 36 et suivantes.

La découverte du jeune peintre excita bientôt une surprise générale. On transporta de ses panneaux en France, en Allemagne, en Italie, et, dans la disposition où se trouvaient alors les artistes, ces ouvrages produisirent un effet merveilleux. Les frères avaient d'ailleurs gardé habilement leur secret; ils se renfermaient dans leur atelier, de manière à ce que personne ne fût témoin de leur travail. Une sorte de mystère les enveloppait donc, eux et leur invention. Les princes recherchaient leurs tableaux. Le duc d'Urbin, Frédéric II, fit l'acquisition d'un de ces chefs-d'œuvre, qui représentait une salle de bain; Laurent de Médicis acheta un St-Jérôme et d'autres pièces. Des marchands florentins envoyèrent de la Néerlande au roi de Naples, Alphonse Ier, un grand panneau où se pressaient de nombreuses figures : tous les habitants du pays voulurent voir ce prodige. Les hommes du métier s'attroupaient devant les brillantes images; ils les flairaient et s'étonnaient de leur vive odeur, puis, rentrés chez eux, beaucoup essayaient d'obtenir les mêmes résultats : vains efforts qui échouaient l'un après l'autre[1] !

Mais, si le procédé lui-même éveillait l'admiration, l'usage qu'en faisaient les deux peintres n'excitait pas moins d'enthousiasme. Au roide éclat des fonds d'or ils substituaient des perspectives

[1] VASARI, *Vita d'Antonello da Messina*. -- KAREL VAN MANDER.

pleines d'illusion. La nature s'y réfléchissait avec une telle vigueur que son image l'éclipsait elle-même. Ici l'on voyait une campagne, où se dressent de plantureuses collines, vêtues d'herbe et de mousse, couronnées tantôt de feuillages épais, tantôt de constructions féodales : un chemin y passe entre des rocs nus, mais doux à l'œil et finement exécutés; une rivière coule au milieu du paysage, sereine, limpide, bordée de fleurs; quelque ville gothique apparaît dans le lointain et perce de ses clochers le velours bleu du ciel. L'artiste poussait l'exactitude jusqu'à rendre les sentiers presque invisibles qui traversent les champs, et longent ou coupent les voies plus fréquentées. Sur d'autres panneaux se déroulaient de magnifiques intérieurs, soit une église romane aux lourdes colonnes, étalant la broderie de ses chapiteaux, les cintres purement accusés de ses voûtes et l'ombre mystérieuse de ses grandes nefs [1]; soit une cathédrale en arc pointu, légère, svelte, diaphane, groupant ses minces colonnettes, ouvrant ses larges fenêtres, épanouissant l'orbe de ses rosaces, effilant ses ogives téméraires et laissant tomber de ses vitraux un jour mélancolique [2]; soit une cham-

[1] On admire une église de ce genre dans le tableau commandé par le chanoine George de Pala, qui se trouve à l'Académie de Bruges et dont le musée d'Anvers possède une reproduction.

[2] Voyez encore au musée d'Anvers l'église où sont peints

bre opulente, qui fait rêver le bien-être, assoupit la lumière et verse dans l'âme du spectateur une profonde paix. Si la chimie avait rendu un service éminent au jeune Van Eyck, ses connaissances géométriques lui en rendaient un second : créateur pour la deuxième fois, il trouvait les principes et révélait la magie de la perspective. Chose frappante et qui montre comme, à une époque donnée, le flux de la civilisation pousse tous les esprits vers les mêmes plages! le désir, la nécessité de rendre les effets du lointain préoccupaient alors de nombreuses intelligences. Pietro della Francesca[1], Paolo Uccello[2], Léon Baptiste Alberti[3], contemporains des Van Eyck, songeaient à les reproduire et cherchaient une voie pour atteindre ce but. Vasari loue les perspectives au crayon du premier : il cite du deuxième une hutte vue à distance, qui excita vivement l'attention, parce qu'elle était dessinée d'après les lois de l'optique : mais il relève aussi dans leurs esquisses plusieurs

les Sept Sacrements : Pierre Neefs et Steenwyck n'ont rien exécuté de plus parfait. Certains critiques attribuent cette production à Rogier de Bruges ; elle n'en montrerait pas moins avec quelle habileté cette école se servait de la perspective.

[1] Né en 1398, mort en 1484.

[2] Né en 1389, mort en 1472.

[3] Né en 1398 ; on ne connait pas la date précise de sa mort : De Feller la place vers l'année 1480.

descendait peu à peu, comme un cygne qui reploie ses ailes, dans les vallées fécondes de l'existence commune. Enfant d'une région positive, il n'oubliait pas la vie habituelle. On admirait au quinzième siècle, chez un cardinal Octavien, un tableau de genre assez hardi : on y voyait de très belles femmes, sortant du bain et toutes nues, sauf un léger voile qui cachait leur sexe; l'une d'elles, aperçue de face, était placée de manière que son dos se réfléchissait dans un miroir, en sorte qu'on la distinguait parfaitement des deux côtés. Une lanterne éclairait la pièce et semblait vraiment lumineuse; on y remarquait une vieille femme en sueur, un chien qui lappait de l'eau. Une ouverture ménagée habilement laissait découvrir, dans les lueurs du soir, des montagnes, des bois, des villages, des forteresses, des hommes et des chevaux, si bien exécutés qu'ils paraissaient à une grande distance les uns des autres. Mais ce qu'on ne se lassait point d'examiner, c'était un miroir où tous ces objets se trouvaient réfléchis comme dans une glace véritable [1]. Jean avait aussi fait un paysage, au milieu duquel des pêcheurs poursuivaient une loutre [2]. Même lorsqu'il ne traitait point de semblables données, lorsqu'il exécutait

[1] Facius, *De viris illustribus;* nous avons commenté le passage, en le traduisant.

[2] Anonyme de Morelli.

et vivifiait un épisode religieux, les détails de ses fonds tenaient beaucoup du genre. Les formes, les circonstances de la vie journalière y sont reproduites avec le plus grand soin. Ce fut comme une révélation de la poésie intime.

Une espèce de travail bien différent, où l'homme oublie le réel et s'aventure dans les campagnes sans bornes du monde abstrait, l'allégorie tenta le pinceau de Jean Van Eyck. Son ouvrage le plus étendu, la célèbre *Adoration de l'agneau mystique,* n'est qu'un vaste symbole. Il se fit un plaisir de le considérer, de l'exposer dans tous ses détails et dans toute sa profondeur. Les liens qui l'unissent à la Bible, à l'Évangile, aux questions religieuses et à la destinée humaine sont indiqués l'un après l'autre. Karel Van Mander parle d'un tableau, où un jeune homme et une jeune fille se tendaient la main en signe d'alliance, et où la Fidélité les rapprochait pour les unir. Ces emblèmes devinrent très fréquents dans la seconde moitié du seizième siècle [1]. Quoique ce chemin aride soit peu favorable aux arts qu'il détourne de leur vrai but, l'étonnant chercheur eut du moins la gloire de l'ouvrir.

La figure humaine avait jusqu'alors été reproduite d'une manière défectueuse, quand il s'agissait d'en peindre les caractères individuels. On

[1] WAAGEN.

dessinait bien les lignes générales, les formes communes à toute l'espèce, mais les variétés accablaient, mettaient en défaut l'inexpérience de l'artiste. Les moyens étaient d'ailleurs si bornés qu'on ne pouvait rendre les tons infinis de la chair. Jean Van Eyck créa le portrait. Avec son procédé, il imita les nuances les plus vives, les teintes les plus légères, il dégrada subtilement les couleurs; la perspective ne lui fut pas d'un moindre secours : il en appliqua les principes à la face de l'homme, il accusa d'une manière fort habile les divers plans qu'on y remarque, les saillies, les biais et les cavités; sa pénétrante observation lui permit d'ailleurs de l'étudier sous tous les aspects, d'en saisir toutes les modifications. Ses panneaux, pleins d'une admirable exactitude, réfléchirent les traits des princes et des bourgeois, comme une source immobile, qui dort dans l'ombre et le silence, au milieu d'une antique forêt. Les paysages de ses fonds augmentent la similitude. Le chanoine De Pala, Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, Nicolas de Maelbeke, Jean de Leeuw, Judocus Vydt, sa propre femme, son frère et lui-même brillent ainsi dans le miroir trouvé par son génie.

L'art du peintre verrier lui eut aussi des obligations. Jusqu'alors on coloriait le verre dans la masse et il fallait employer un morceau différent pour chaque teinte du vitrail. On multipliait donc

les sinuosités du cadre métallique. Jean Van Eyck empêcha la matière colorante de pénétrer toute l'épaisseur du verre ; il sut l'arrêter, par un coup de feu dirigé à propos, avant qu'elle l'eût assombri d'outre en outre; elle atteignait la surface, mais épargnait le fond. Il creusait ensuite la première, à l'émeril, jusqu'à la portion demeurée blanche : ce champ recevait un émail d'une autre nuance ou d'une autre couleur ; on obtenait de la sorte des fragments très étendus, sans avoir besoin de recourir aux châssis de plomb [1]. Ces facilités nouvelles changèrent le goût et les habitudes des peintres verriers; aux mosaïques transparentes de l'âge antérieur succédèrent les tableaux diaphanes, comme ceux de Cologne et de Sainte-Gudule. Le Limbourgeois fit une révolution complète.

Telles furent les découvertes de cet homme extraordinaire. La peinture à l'huile, la perspective, le paysage, les intérieurs, les animaux, les fleurs, les scènes de genre, l'allégorie, le portrait et l'art du verrier occupèrent tour à tour son esprit. Ces ressources et ces formes acquirent seulement alors une haute valeur : il les introduisit le premier dans le domaine absolu de l'art, où ne pénètrent ni la complaisance, ni les jugements relatifs. Il changea

[1] Leviel, *Histoire de la peinture sur verre;* Alexandre Lenoir, *Nouvelles observations sur la peinture sur verre.* Paris, 1821.

en vérités puissantes d'imparfaites ébauches, en méthodes vigoureuses d'inutiles moyens. Il a parcouru toutes les voies où ont marché plus tard les peintres flamands; ceux-ci ont été des hommes spéciaux : l'un a colorié des paysages, l'autre des intérieurs, le troisième des tableaux de genre, des portraits, le dernier des fleurs, des animaux, des scènes religieuses; chacun a fait son choix, la division du travail a été appliquée à la peinture. Jean Van Eyck, leur maître et leur précurseur, n'a rien divisé; il a conduit de front les talents, les essais les moins pareils; il lança dans la carrière ce noble attelage, le stimula d'une façon égale et le tint réuni d'une main toujours ferme, toujours habile. En lui nous apparaît la synthèse de l'art des Pays-Bas; un rayon divin tombe de sa lumineuse couronne sur le front de tous ses héritiers. Ce qu'Homère fut pour la Grèce, il l'a été pour la Néerlande; les peintres flamands lui durent l'inspiration, comme les poètes antiques l'allaient chercher dans les récits de l'aveugle immortel. C'est une des plus grandes intelligences que Dieu ait armées de sa force créatrice; on peut même dire que, parmi les initiateurs à l'amour du beau, il n'en est pas un seul auquel des renseignements positifs et des preuves matérielles permettent d'attribuer un nombre égal de découvertes. Dans l'empire des beaux-arts, il règne donc, jusqu'à nouvel ordre, sur le trône glorieux de l'invention.

Qui le croirait cependant? Monté si haut, parvenu si loin, après avoir si fort agrandi l'horizon de la peinture, après avoir développé son talent au-delà de toutes les bornes connues, il se trouvait lui-même trop faible pour sa tâche! Plein de cette aspiration illimitée, qui emporte le génie dans les espaces, comme l'oiseau Roc emportait Sindbad le voyageur, il discernaït au loin des régions splendides qu'il n'espérait pas atteindre : ses couleurs étaient sans doute brillantes, ses lignes nettes, ses fonds charmants, son pinceau véridique, mais il ambitionnait, il rêvait bien autre chose! Au fond de son intelligence rayonnaient de plus merveilleux tableaux : là, les formes paraissaient exquises, les teintes lumineuses comme dans la nature, les campagnes fraîches et vivantes; le soleil portait un diadème de flamme, la rosée tremblait sur les feuilles; l'herbe croissait et verdoyait, les fleurs entr'ouvraient leurs douces corolles ou penchaient leurs têtes languissantes. Que devenaient les panneaux près de ces magiques visions? Ils semblaient ternes, froids, insipides. L'artiste écrivait donc au bas de la peinture infidèle, sur le cadre même qui l'environnait : *Als ikh kan, Comme je puis,* selon mes forces [1].

[1] Cette devise est écrite sur le petit tableau d'Anvers, sur le portrait qui représente la femme du peintre et orne le musée de Bruges, au bas de la tête du Christ placée dans

Mots touchants, devise noble et candide, où étaient exprimées la conscience ingénue du peintre et la grandeur qui lui faisait dominer ses propres ouvrages! Signe d'une époque de foi, d'amour et de calme! Souvenir d'un enthousiasme, qui remplissait le cœur de l'artiste et que bien peu d'hommes possèdent maintenant!

le même lieu, peut-être encore sur d'autres panneaux que je n'ai point vus et où les critiques ne l'ont point signalée. Van Eyck l'a, au surplus, orthographiée d'une manière bizarre et s'est servi de lettres grecques dont il ne connaissait pas très bien la valeur, ce qui a rendu l'interprétation difficile. On y a d'abord cherché en vain une phrase hellénique. M. Mertens, le bibliothécaire d'Anvers, y reconnut le premier des termes flamands; M. Wappers, le grand peintre, arriva au même résultat. Passavant et Rathgeber ont adopté cette explication, mais sans y attacher d'importance. On a trouvé la même légende sur un tableau allemand de la galerie de Vienne, qui a pour signature a. PFENNING. 1449. Les imitateurs de Jean n'ignoraient donc point sa devise et s'en emparèrent comme de ses procédés.

CHAPITRE II.

Les Van Eyck.

Hubert et Jean Van Eyck sont distingués par Philippe le Bon. — Josse Vydt les charge de peindre le fameux tableau de Gand. — Description du tableau.— Mort d'Hubert et de Marguerite.— Jean Van Eyck se marie. — Philippe le Bon l'envoie en Espagne. — On place et inaugure l'Adoration de l'agneau mystique. — Retour du peintre à Bruges.

L'effet produit par l'invention de la peinture à l'huile, dans le pays même, fut si grand que l'on dédaigna l'ancienne méthode et imposa aux dessinateurs l'obligation d'employer la nouvelle. Les archives de Gand contiennent une pièce de l'année 1419, qui met cette circonstance hors de doute : c'est un accord fait entre le trésorier de la ville et les francs peintres (*vrie schilders*) Guillaume Van Axpoele et Jean Martens, pour res-

taurer *en bonnes couleurs à l'huile, sans mélange de substances corrosives,* plusieurs morceaux très anciens, qui ornaient l'hôtel-de-ville [1]; un acte postérieur, de l'année 1434, prouve qu'un nommé Saladin de Scoenere prit l'engagement de peindre *à l'huile* le retable de la chapelle des frères mineurs, dans la même cité [2]. Il ne s'agissait pas d'enluminer des statues et moulures, comme on pourrait le croire. Le premier accord mentionne, il est vrai, une opération de ce genre, mais il porte, en outre, que l'artiste reproduira sur les vieux panneaux, sans changer les formes originelles : *le comte Louis, les bourgeois avec leurs armes et tous ceux qui les suivent;* par ces termes se trouve bien dénotée une peinture. Le deuxième acte est plus explicite encore : Saladin y promet non-seulement de colorier la menuiserie et les sculptures en bois d'un autel, mais de tracer, sur la face intérieure des volets, *la naissance et la mort de la Vierge;* et à l'extérieur, deux sujets en grisaille, dont il abandonne le choix au goût du contractant. Il ajoute qu'il représentera, en bonnes couleurs à l'huile et sur toile, un Christ

[1] *Archives de Gand,* registre de l'année 1419, page 95. Voyez aussi l'ouvrage du chevalier Diericx : *Mémoires sur la ville de Gand,* où l'on trouve l'acte imprimé en entier, tome II, page 73; et le *Messager des sciences et des arts,* année 1824, pages 133 et 134.

[2] *Mémoires sur la ville de Gand,* tome II, page 255.

avec quatre figures. Peut-être Saladin employa-t-il le procédé de Van Eyck; mais Guillaume Van Axpoele et Jean Martens eurent vraisemblablement recours à la manière gothique; les frères ingénieux n'avaient pas encore, selon toute apparence, divulgué leur secret [1].

Tant de mérite, une gloire si éclatante ne pouvaient échapper aux yeux des princes, qui tenaient alors entre leurs mains les destinées de la Belgique. Philippe le Bon surtout devait s'occuper de l'illustre groupe : il aimait les beaux-arts, les miniatures, les joyaux, les poèmes ; il avait « accoutumé de journellement faire devant luy lire les anciennes histoires [2], » et avait fondé à Bruxelles un atelier de calligraphie. Ces pompes secondaires pâlissaient devant les tableaux somptueux de nos peintres. Il est donc probable qu'il les distingua, lorsqu'il était simple comte de Charolais : il leur témoigna

[1] La méthode que Théophile décrit était d'un usage habituel en Flandre : M. Scourion, secrétaire de la régence de Bruges, a trouvé dans les comptes de la ville, années 1351-1352, fol. 108, une note d'où il résulte qu'un peintre nommé Jean van der Leye entreprit de décorer avec de l'or, de l'argent et toutes sortes de *couleurs à l'huile,* la chapelle de la maison située à Damme et appartenant à la commune de Bruges.

[2] David Aubert, *Chronique abrégée des Empereurs,* manuscrit de la bibliothèque de Bourgogne. Notice sur cette bibliothèque, par Florian Frocheur.

toute son estime et son admiration, dès qu'il siégea sur le trône ducal. Il avait une préférence marquée pour Jean Van Eyck, dont la société lui plaisait beaucoup, sans doute à cause de sa vive intelligence et de ses façons agréables : aussi le nomma-t-il son conseiller privé. Une affection de la même nature avait jadis uni Alexandre et Apelle. Je ne sais qui, du prince ou de l'artiste, ces relations honorent le plus : si elles flattent le dernier, si elles augmentent sa valeur, son importance aux yeux de la multitude, elles attestent dans les puissants du monde une liberté morale et un sentiment de la vraie grandeur humaine, que leurs fausses grandeurs les empêchent souvent d'acquérir. Les mobiles, les capricieuses faveurs du sort enivrent d'orgueil la plupart des hommes : ceux qu'elles ne boursouflent point, qui gardent, au milieu de leur pompe, la rectitude de l'esprit et la simplicité du cœur, ne sont pas des intelligences vulgaires; ils se montrent dignes du rang qu'ils occupent, et l'exception est toujours assez rare pour être glorieuse.

D'autres personnages se lièrent d'amitié avec nos deux artistes. En 1420, Josse Vydt, seigneur de Pamele, un des plus nobles citoyens de Gand, acheta, selon l'usage de l'époque, une chapelle dans l'église de St-Bavon[1], afin d'y établir la sé-

[1] Cette église était alors consacrée à St-Jean.

pulture de sa famille : les parents de sa femme Isabelle Borluut devaient y recevoir aussi l'hospitalité de la mort. Il la fit rebâtir ou du moins restaurer ; on sculpta ses armoiries sur la clef de voûte et sur la porte, où on les voit de nos jours ; on les déploya sur les vitraux. Une crypte fut ouverte sous la chapelle haute, pour servir d'asile aux cadavres et de funèbre oratoire [1]. Mais l'autel supérieur avait besoin d'une décoration en harmonie avec ce luxe féodal et religieux. L'opulent seigneur alla donc trouver les frères Van Eyck, leur exposa sa demande et son projet d'éclipser tous les monuments analogues. Les peintres lui donnèrent leur parole qu'ils seconderaient ses vues autant que possible. Leur premier soin fut de quitter Bruges, de transporter leur résidence à Gand [2]. Ils se fixèrent dans une maison située

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1823, pag. 260, année 1825, pag. 160.

[2] M. Louis de Bast, dans un excès de patriotisme local, a prétendu que les Van Eyck étaient fixés à Gand dès l'année 1410 : il allègue en faveur de son opinion le témoignage d'Opmeer, historien tout-à-fait obscur du seizième siècle ; son *Opus chronologicum*, imprimé en 1611 seulement, quoique rédigé plus tôt, contient la phrase suivante :

« 1410. *Hâc tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores.* »

Mais cette brève assertion est contraire aux paroles de Vasari et de Van Mander. L'Italien le nomme Jean de Bruges

près de la place qu'on nomme le Kautre, à l'angle de la rue des Vaches et du Marché-aux-Oiseaux [1]. Cette maison a été, depuis peu, reconstruite et ornée de deux médaillons, qui représentent les

et on l'a constamment appelé ainsi. C'est à Bruges qu'Antonello de Messine vint le trouver, ce fut à Bruges qu'on ensevelit sa dépouille, dans l'église St-Donat. S'il avait résidé à Gand dès sa jeunesse, s'il y avait inventé la peinture à l'huile, s'il y était demeuré au moins jusqu'en 1432, époque où il finit l'*Adoration de l'Agneau,* c'est-à-dire jusqu'à sa 46e année, pourquoi l'aurait-on surnommé Jean de Bruges et non point Jean de Gand? La première édition de Vasari fut publiée en 1550 : il rédigea conséquemment son livre avant Opmeer et les dates parlent pour lui. C'était un homme distingué, un esprit étendu : qui fera le même éloge d'Opmeer et quelle confiance doit-on lui accorder?

La Chronique rimée de Jean Santi, père de Raphaël et contemporain des Van Eyck, renferme ce passage :

A *Brugi* a supra gli altri pui lodato
Il gran Joannes, il discepol Rugero
Con tanti d'alto merto dotati, etc.

En 1572, Lampsonius écrivait au-dessous du portrait de Jean Van Eyck :

Novum stupuere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus *Brugæ.*

[1] Voyez plus loin et dans le *Messager des sciences et des arts,* année 1824, pag. 218, les arguments qui légitiment cette assertion.

célèbres frères. Là ils conçurent le plan de leur travail, puis se mirent à l'exécuter.

Ce n'était rien moins qu'une œuvre immense, la plus colossale entreprise tentée par leur pinceau. Malheureusement ils firent choix d'un sujet symbolique et les symboles dans le vivant domaine de l'art occupent la dernière place. La forme peut en être admirable, mais on sent toujours qu'elle n'existe point pour elle-même, qu'elle sert d'enveloppe et fléchit sous le despotisme accablant de l'idée. Or l'imagination demande tout le contraire; elle ne s'intéresse point aux objets ou s'y intéresse d'une façon directe. Si on les lui présente comme des voiles, comme des leurres, comme des emblèmes arbitraires, l'ennui la frappe de sa baguette léthargique. Ce qu'elle voit n'a pas même la haute réalité de la poésie; c'est une double fiction, qui ne s'adresse vraiment point à elle, mais à une autre faculté. Dès lors que lui importe?

Les deux frères prirent donc pour thème deux passages de l'Apocalypse : le premier nous dépeint Jésus comme un agneau, qui rachète de son sang les crimes de notre espèce; le second va nous expliquer tout le retable :

« Je vis ensuite l'agneau debout sur la montagne sainte et avec lui cent quarante-quatre mille personnes, qui portaient le nom de son père écrit sur leur front.

» J'entendis alors une voix du ciel, semblable

au fracas des grandes eaux, pareille au bruit d'un grand tonnerre; et cette voix, je l'entendais comme le son de plusieurs joueurs de harpe, qui touchent de leurs instruments.

» Ils chantaient un nouveau cantique devant le trône, et devant les quatre animaux, et devant les vieillards; et nul ne pouvait le chanter que les cent quarante-quatre mille, qui avaient été rachetés de ce monde.

» Ceux-là n'ont point été souillés par les femmes, car ils sont demeurés vierges; ceux-là suivent l'agneau en tous lieux; ils ont été rachetés d'entre les hommes, pour être consacrés à Dieu et à l'agneau, ainsi que des prémices.

» Et l'on n'a jamais trouvé le mensonge dans leur bouche; ils sont purs et sans tache devant le trône de Dieu [1]. »

Les peintres crurent pouvoir interpréter largement les versets de l'Écriture et grouper autour de l'Agneau toutes les idées chrétiennes, à l'aide des personnifications dogmatiques et historiques, sanctionnées par un long usage. Ils placèrent donc au milieu la victime expiatoire, debout sur un autel, couvert d'une nappe blanche; de sa poitrine s'échappe un filet de sang, qui tombe dans un calice. Le devant de l'autel porte en haut cette inscription : *Ecce Agnus Dei, qui tollit*

[1] Apocalypse de St-Jean, chap. XIV.

peccata mundi, et en bas une seconde : *Jesus via, veritas, vita*. La colombe divine plane au-dessus de l'emblème mystique : au-dessus de la colombe trône Dieu le père, la tête couronnée de la tiare des papes. Un splendide manteau rouge l'enveloppe et se rattache sur la poitrine au moyen d'une agrafe éclatante : une broderie de perles en ourle magnifiquement les bords. L'artiste n'a point donné à l'Éternel les traits d'un vieillard : il l'a représenté dans la force de l'âge, comme les anciens figuraient Jupiter ; il vaut mieux, en effet, le revêtir d'une jeunesse inaltérable, que de le montrer soumis au pouvoir du temps. Les siècles passent devant lui comme des jours : la décrépitude et la mort lui obéissent et ne sont que les instruments de sa volonté. Plein d'un calme profond, d'une gravité majestueuse, il a bien l'air ici du maître suprême. Dans sa main gauche brille un sceptre de cristal, aussi diaphane que tous les vases des peintres hollandais. De la main droite, il bénit les fidèles qui se pressent au bas du tableau. La Sainte Vierge est assise de ce côté : elle tient un livre à la hauteur de sa poitrine et en médite les paroles ; ses yeux, sa tête légèrement baissée expriment l'attention, la réflexion. Une candeur angélique, une sainte paix divinisent sa figure, dont le type est malheureusement un peu lourd : ses grosses lèvres, ses pommettes saillantes trahissent son origine. Des cheveux châ-

tains flottent sur ses épaules : un manteau bleu se drape autour de ses formes; elle semble avoir pris pour costume un pan du céleste azur. A la gauche de Dieu, St-Jean-Baptiste frappe la vue par ses traits mâles et son attitude pensive : une barbe, une chevelure épaisses, d'une teinte foncée, lui impriment un caractère de sombre grandeur, en harmonie avec son histoire. C'est l'homme de la solitude, *Vox clamans in deserto* : l'âpre vent de la Palestine, sa chaleur africaine, la réverbération d'une terre desséchée ont bruni son visage. Il a cherché le Seigneur dans les lieux incultes, sur les rives sinistres de la mer Morte, parmi les hauteurs funèbres qui l'environnent. Un manteau vert, signe d'espérance, l'habille de ses longs plis : Levant la main droite, il paraît désigner le Christ, et le livre des prophètes, ou de l'ancienne loi, étale sous ses regards ses feuilles mystérieuses.

A droite et à gauche de cette trinité, on voit des anges qui la saluent de leurs chants. Par suite d'un caprice, le peintre a omis les ailes que leur donne la Bible; peut-être encore les a-t-il négligées parce qu'elles eussent envahi les étroits volets où ils figurent : les célestes musiciens, qui auraient pu y tenir, eussent alors été trop peu nombreux pour simuler une foule. Quoi qu'il en soit, ils portent des habits magnifiques : l'imagination la plus vive n'augmenterait point l'opulence de leurs

robes, de leurs chapes brodées, que maintiennent des agrafes éblouissantes. De longs cheveux tombent sur leurs épaules, couronnés d'un bandeau garni de perles et de diamants. A droite, le premier ange touche de l'orgue : les tuyaux et la boiserie en sont d'une vérité frappante[1]. Van Mander prend l'harmonieuse créature pour une Sainte-Cécile, mais il se fait illusion, car nul attribut ne légitime cette hypothèse. De l'autre côté, devant un pupitre en bois, peint avec une surprenante délicatesse, et orné d'un bas-relief qui nous montre saint Michel tuant le fameux dragon, un adolescent se tient debout d'un air grave : il bat la mesure et dirige les chanteurs placés derrière lui. Le peintre a eu le soin minutieux d'indiquer par la pose, par l'ouverture de la bouche, par les plis du front, par les traits du visage, s'ils font la basse ou le dessus.

Un troisième chœur d'esprits célestes s'agenouille devant l'autel, en adorant l'Agneau ; les deux premiers balancent des encensoirs, les autres chantent ses vertus, son sacrifice et portent les instruments de la passion : la croix, la lance, l'éponge amère et la sanglante colonne. Ils sont vêtus de grandes tuniques et déploient des ailes rougeâtres. Sur le premier plan ruissèle une fontaine, que désignent ces paroles de l'Apocalypse :

[1] WAAGEN.

« L'ange me montra encore un fleuve d'eau vive, clair comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'Agneau. » — « Ils n'auront plus ni faim, ni soif, et le soleil ni aucun souffle brûlant ne les incommodera plus ; parce que l'Agneau, qui est au milieu du trône, sera leur pasteur, et il les conduira aux sources d'eau vivantes, et Dieu essuiera toutes les larmes de leurs yeux. » Jamais certes allégorie n'a été peinte d'une manière plus habile : cet accessoire est un chef-d'œuvre. Une colonne, surmontée d'un ange en bronze, s'élève au milieu ; les têtes de dragons qu'elle supporte vomissent dans le bassin des filets d'eau, clairs et purs comme le diamant. Ils agitent l'onde prisonnière entre des parois de marbre ; les cercles mobiles, les petites vagues qu'ils forment sont rendus avec une patience et un bonheur extrêmes ; la lumière devenue liquide ne serait pas plus brillante. Ces flots en miniature ont l'air de scintiller, de trembler ; le regard se joue à la surface et y plonge tout ravi : ils sont limpides comme les sources des montagnes, riches d'aspect comme les vins précieux que les monarques boivent dans l'or. S'échappant de leur réservoir, ils baignent un canal peu étendu, où la main de l'homme n'a pas laissé de traces. On en pourrait nombrer les cailloux ; des perles et des diamants ornent ce lit sans souillure ; d'admirables fleurs, des plantes délicates poussent sur les bords, se

penchent sur le ruisseau et y projettent leurs ombres mignonnes. Le soin, la poésie du détail sont parvenus à leurs dernières limites : Gérard Dow lui-même n'a pas fait mieux.

Une pelouse éclatante, semée de violettes, de marguerites, de lys, de pensées, de primevères et de campanules, se déroule autour de l'Agneau et de la fontaine. Des buissons de roses, des palmiers, des cyprès, y grandissent; le terrain va en montant, un horizon lumineux couronne le paysage, à l'extrémité duquel on aperçoit la Jérusalem céleste. Elle offre l'aspect d'une ville ordinaire : les flèches qui l'embellissent et la dominent paraissent avoir eu pour modèles les flèches de Maestricht [1]. Un souvenir de son enfance vint encore inspirer l'homme de génie; dans le fond de cette riante perspective, au-dessus de la ville bienheureuse, il dressa les fiers clochers, les saintes pyramides qu'il voyait durant sa jeunesse, tantôt lorsqu'il errait au milieu des bois et qu'une vaste clairière lui permettait d'en saisir le profil, tantôt lorsqu'il s'ébattait sur le gazon des pâturages ou suivait les bords de la Meuse, troublé, charmé déjà, ayant pour compagnon le noble guide qui révèle aux âmes fortes les secrètes harmonies des choses.

[1] *Ursula, princesse britannique*, par le baron DE KEVERBERG.

A travers la campagne étoilée de fleurs, s'avancent des groupes bénis : ce sont les élus qui viennent adorer l'emblème du Christ. « Ils se tenaient debout, vêtus de robes blanches, et ayant des palmes dans leurs mains. Ils s'écriaient et disaient d'une voix forte : c'est à notre Dieu, qui est assis sur le trône, et à l'Agneau qu'est due la gloire de notre salut[1]. » Nous apercevons d'abord près de la Jérusalem céleste, dans le haut du panneau et sur la droite, la légion des douces héroïnes, qui ont souffert le martyre. Elles sont conduites par sainte Agnès, sainte Barbe et sainte Dorothée. Presque toutes portent des turbans. De longues chevelures blondes, crépées en éventail, flottent sur leurs épaules. Une grâce extraordinaire embellit leur visage, leurs formes et leur attitude. Mais leur dimension étant très petite, elles n'ont pas la même importance que les figures masculines, dont nous allons parler. Le sexe aimable se trouve donc sacrifié ici, comme dans toutes les peintures flamandes[2]. Elles tiennent des palmes à la main, signes de leur triomphe et de leur joie.

Plus bas rayonne une troupe de moines, de papes et d'évêques, placés vers la droite et regardant l'autel. On distingue parmi eux saint Liévin,

[1] Apocalypse de St-Jean, chap. VII.

[2] Voyez le tome I[er], pag. 173 et suiv.

apôtre de la Belgique, martyrisé en 653. Un sentiment de pieuse componction anime leur figure : on ne peut rien voir de plus doux et de plus noble. Il ne faudrait pas néanmoins étendre cet éloge aux cénobites vêtus de lourds manteaux et agenouillés sur le devant. Je ne sais dans quel but le peintre sagace leur a donné des visages comiques ; menton saillant, nez camus, bouche difforme, les traits sont d'une complète vulgarité. La magie de la couleur ne rachète pas ce défaut, qui voile sans le moindre doute une intention. Ils ont les mains jointes et une ferveur enthousiaste répand un demi-jour idéal sur leurs têtes communes.

Derrière les prêtres marchent les saints ermites : des rochers, une épaisse forêt occupent le second plan ; de nombreux orangers, couverts de fruits, déploient leur feuillage sur la lisière. Les anachorètes sortent d'un ravin obscur, symbole de leur vie paisible et retirée. Ils cheminent d'un air pensif, tenant d'une main un bâton de voyage et de l'autre un chapelet. D'où viennent-ils sous leur froc sombre, d'un pas lourd et chancelant, qui trahit l'habitude religieuse d'une immobilité contemplative ? Leurs chevelures, leurs barbes touffues, que la vieillesse a blanchies de sa première neige, ou qui ont gardé leur couleur noire, sont incultes et désordonnées comme les broussailles de leurs thébaïdes ; leur peau brune, leurs

traits sévères et même farouches annoncent également les privations de leur rude existence, la funèbre solitude où ils passent leurs jours. L'un d'eux, la tête inclinée, cherchant l'agneau du regard, prie avec une ardeur sublime; l'extase est peinte sur sa figure austère. Son voisin de gauche a peut-être une expression plus frappante encore; une humilité sainte, un profond recueillement voilent ses yeux; il paraît abîmé dans les visions magiques d'un autre monde. Les soureils relevés de quelques ermites, leurs fronts couverts de plis, l'air étrange de leur figure dénotent aussi l'exaltation. Marie-Madeleine, portant son vase de parfums, et une seconde sainte, qui pourrait être Marie-l'Égyptienne, terminent ce groupe merveilleux.

Nous découvrons ensuite les pèlerins, *Peregrini sancti*. La forêt se prolonge, mais une vallée en sépare les derniers massifs d'une colline charmante, où verdoient quelques arbres. Une eau limpide arrose le sol inférieur : dans le lointain, on aperçoit une ville, puis des coteaux mollement ondulés qui ferment l'horizon. De ce champêtre val sort la pieuse troupe : un géant marche à leur tête et leur fait signe de le suivre; une tunique blanche lui descend jusqu'aux genoux, il porte un vaste manteau rouge, qui lui cache les deux bras et une main, et tombe en plis harmonieux sur le devant. Ses pieds maigres, comme ceux

des autres voyageurs, témoignent de ses longues fatigues. Il a pour s'appuyer un bâton énorme; une chevelure épaisse et noire, une barbe pareille assombrissent ses traits, dont l'exécution n'est point d'ailleurs fort heureuse. Ce géant, on le devine, représente saint Christophe. Dix-sept pèlerins d'une taille exiguë cheminent sous ses ordres. Un d'entre eux, ayant sur la tête un chapeau garni de coquilles, se fait remarquer par une attitude grave, par un air sérieux. Un autre, plus jeune et le bourdon à la main, regarde ce voyage comme un plaisir et offre au spectateur une mine joyeuse. Un rude caractère, une physionomie pensive distinguent quelques-uns de ses compagnons[1].

En face de ces nobles cohortes, des groupes symétriques nous apparaissent sur la gauche. Les martyrs d'abord, vers le haut de la colline : on observe dans le nombre des papes, des évêques et des cardinaux; ils étreignent les palmes victorieuses. C'est pourtant la section du tableau la moins brillante.

Au-dessous des martyrs sont dessinés les prophètes de l'Ancien Testament, qui s'agenouillent sur l'herbe et ont les yeux tournés vers l'Agneau rédempteur: ils tiennent des livres entre leurs

[1] *Notice du docteur Waagen sur le tableau de Saint-Bavon.* Messager des sciences et des arts, année 1824, pag. 193.

mains, lesquels, sans doute, renferment leurs ténébreuses prédictions. Une phalange placée derrière eux offre aussi ses hommages à la victime expiatoire; les individus qui la composent sont debout, largement drapés. L'un d'eux, ayant pour costume une robe et un manteau blancs, porte sur la tête une couronne de laurier et, dans la main droite, une branche d'oranger avec un fruit. Son voisin, en manteau bleu, en camail rouge, porte aussi un rameau vert, mais d'une autre espèce et dont le feuillage annonce un myrthe. Ils ont l'un et l'autre une grande dignité de pose, d'expression et de figure. Ce sont deux poètes indubitablement; l'on croirait même que le peintre a voulu représenter Virgile et le Dante. La branche d'oranger, avec son fruit jaune comme le soleil, indiquerait alors le rameau d'or, qui ouvre les portes de l'enfer, selon les paroles de l'Énéide; la branche de myrthe rappellerait le brûlant amour d'Alighieri pour Béatrice. La gravité un peu sombre du personnage conviendrait d'ailleurs très bien au chantre des malédictions et des tortures célestes. Le groupe dont ils font partie se compose vraisemblablement d'auteurs, d'artistes sacrés : il serait injuste de les omettre dans le nombre des serviteurs d'Emmanuel, ceux qui revêtent sa doctrine de formes éblouissantes!

Du même côté, chevauchent les soldats du Christ, *Milites Christi,* et les juges équitables,

Justi Judices. Un splendide paysage les environne : des masses de rochers, pleines de fissures, de ravins, et dont le sommet est couvert d'herbes et de buissons, occupent le premier plan. Derrière les broussailles montent de frais coteaux, où l'on aperçoit des tours et des forteresses qui dominent les arbres. Par delà ces hauteurs et ces châtellenies règnent des sommets plus élevés, dont un bandeau de neige ceint le front orgueilleux. Les soldats du Christ ont pour guides trois jeunes cavaliers, tenant des drapeaux sur lesquels brille le signe de la rédemption ; des couronnes de laurier pressent leurs cheveux flottants, des cuirasses polies abritent leur poitrine. Le personnage du milieu, que sa situation et son cheval blanc désignent comme la figure principale, étonne le spectateur par son imposante majesté : une dévotion profonde exalte ses traits. On voit en lui un homme énergique, une forte nature, qui reconnaît cependant une puissance plus grande et s'humilie devant le Créateur. Il représente, selon Waagen, le célèbre héros Godefroi de Bouillon : le même auteur suppose que ses deux acolytes sont Tancrède et Robert de Flandres[1] : le visage de ceux-ci annonce la valeur et la fidélité. Quatre princes portant des couronnes et deux individus portant des toques marchent sur leurs

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1824.

traces. Parmi les premiers, il en est un que signale le diadème des Empereurs. Malgré sa barbe blanchissante, M. Louis de Bast pense qu'il figure Baudouin de Constantinople [1]. Un autre chevalier passe pour être saint Louis. Le reste de la phalange a les caractères du type flamand.

Les juges équitables montent aussi d'élégants coursiers. Le plus extérieur s'offre à nous sur un cheval blanc couvert d'une riche housse; une magnifique pelisse bleue l'enveloppe et un bonnet fourré orne sa tête. Il est déjà vieux, mais sa physionomie a une grande douceur, un air de tranquille bonté. Cest le portrait de Hubert Van Eyck. Plus loin, on observe un homme encore jeune et d'une heureuse figure, qui exprime la paix et la sensibilité : il porte une robe noire, une coiffure en manière de turban, que dépassent les bouts de l'étoffe : un chapelet de corail est suspendu à son cou. On l'a baptisé du nom de Jean Van Eyck [2]. Ces têtes ont servi de modèles

[1] *Messager des sciences et des arts,* année 1824.

[2] Le témoignage de Karel Van Mander est positif à cet égard. Dans la collection de portraits d'artistes, ornée des vers de Lampsonius, qui parut en 1572, ceux des frères Van Eyck sont d'ailleurs copiés sur ces deux têtes du retable de Gand. « Ce qui nous parait appuyer encore la vérité de cette tradition, écrit Waagen, c'est que la figure, qui doit représenter Jean Van Eyck, est tournée fort singulièrement; c'est comme s'il se peignait lui-même dans une glace, et cette

pour toutes les images des célèbres frères. Ils ne sont pas rassemblés, mais deux individus les séparent; un de ceux-ci devrait, selon le texte de Karel Van Mander, nous montrer Philippe-le-Bon; Van Mander commet une erreur, les effigies authentiques de ce prince détruisent son hypothèse. Il faudrait plutôt y chercher le comte de Flandre Charles-le-Bon, qui promulgua de nouvelles lois et affermit la justice [1]. L'un et l'autre cavaliers sont du reste peu importants. Six compagnons trottent près d'eux et longent les rochers. Le soin, avec lequel le peintre spécifiait et caractérisait toute chose, se trahit jusque dans la manière dont il a exécuté les chevaux : les blancs paraissent

position, par laquelle la figure nous frappe, n'est pas autrement motivée dans le tableau. Tous nos doutes à ce sujet seraient éclaircis, si l'on parvenait à retrouver les portraits des deux frères, qui ont existé autrefois dans la galerie d'Orléans, mais dont on a perdu les traces. » On obtiendrait le même résultat, si l'on découvrait celui de Jean Van Eyck, qui était jadis exposé dans l'église de St-Donat, à Bruges, et faisait pendant à celui de sa femme que possède l'Académie de la même ville. *Messager des sciences et des arts*, année 1824, pag. 235 et 236. — Les deux têtes de St-Bavon se trouvent d'ailleurs reproduites avec une entière exactitude parmi les cavaliers qui entourent la croix, sur un tableau de Jean Van Eyck, dont l'ambassadeur russe Tatitscheff est maintenant possesseur. *Messager des sciences et des arts*, année 1841, pag. 301, article de Waagen.

[1] C'est l'opinion de M. Louis de Bast.

benins et dociles; un des noirs agite violemment sa tête, comme s'il était farouche et indomptable.

Des rayons lumineux, qui partent du saint Esprit, viennent frapper les groupes les plus rapprochés de l'Agneau : la colombe mystique semble tous les vivifier et les unir. Le trait de flamme touche le sein des Vierges, qui se gonfle sous les caresses de l'amour divin.

Au bas du retable, on voyait autrefois un panneau longitudinal qui en formait, pour ainsi dire, l'appui et représentait le lieu des supplices éternels. Les damnés, dans leur sombre asile, fléchissaient eux-mêmes le genou devant l'Agneau rédempteur, qu'ils avaient méconnu et outragé. Malheureusement cet enfer était peint à la détrempe : des restaurateurs inhabiles, voulant le nettoyer, l'effacèrent et le gâtèrent par la suite.

Telle est la scène principale exécutée sur ce fameux tableau : on dirait un vaste synode, une immense réunion de tous les peuples, qui glorifient le principe chrétien et ont pour ambassadeurs, pour représentants des individus choisis dans toutes les classes de la société. D'autres personnages complètent le symbole : par leur rapport avec les traditions catholiques, ils donnent le sens intime de cette fête solennelle.

En haut du retable, à ses deux extrémités supérieures, nous voyons Adam et Ève. L'inconséquente pécheresse est toute nue, debout, dans

une attitude gracieuse. Une longue chevelure sans anneaux tombe derrière ses épaules et roule autour des seins voluptueux, qui n'ont pas encore allaité les fils de l'homme. Son visage est régulier, noble et doux. La forme générale du corps étonne par la souplesse des lignes, dans ce premier essai pour exécuter l'ensemble de la figure humaine. Sa main droite, soulevée à la hauteur de la poitrine, tient un fruit du Sud, orange pâle ou ananas [1], qu'elle offre au guide bien-aimé de son existence. De la main gauche, elle cache imparfaitement son sexe avec des feuilles de figuier. L'artiste nous révèle ici d'une manière curieuse son amour de la nature et l'ingénuité de son cœur : il ne veut rien omettre, il ne craint pas les licences de l'esprit et retrace le voile qui entoure les organes de la passion. Au-dessus d'Ève, Caïn tue Abel : un petit encadrement isole cette image; les suites de la faute se trouvent ainsi rapprochées de la faute même. Adam a une tête grave et un peu triste; de la main droite il cache son sexe, mais aussi imparfaitement que la séductrice. Il porte la main gauche à son buste, au-dessous du sein droit et a l'air de refuser le dangereux présent de sa compagne. Le double sacrifice de Caïn et d'Abel termine ce volet. La désobéis-

[1] Karel Van Mander se trompe en le désignant comme une figue.

sance des premiers coupables vient de la sorte expliquer la mort volontaire du Dieu martyr.

Ces différents sujets occupent douze panneaux et toute la surface du retable ouvert : huit de ces panneaux sont mobiles et, en se fermant, couvrent les autres. Les Van Eyck les ont donc peints à l'extérieur comme à l'intérieur. Au dehors sont figurés l'Annonciation, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, la sibylle de Cumes, la sibylle d'Erythrée, le prophète Zacharie et le prophète Michée. Nous n'avons pas besoin de faire voir le rapport qui unit à la scène capitale et l'Annonciation et les deux St-Jean. Pour les sibylles, ce qui motive leur présence, c'est qu'on les regarde comme ayant annoncé la venue du Christ. La même raison légitime celle des prophètes. Les phylactères déployés au-dessus d'eux portent les phrases suivantes, tirées de leurs écrits : « *Ex te egredietur qui sit dominator in Israël*[1]. » — « *Exulta satis, filia Sion jubila. Ecce rex tuus venit*[2]. » Marie, agenouillée devant une espèce d'autel, reçoit d'un air humble et pieux le message divin : sa figure exprime une douce résignation. Elle croise les mains sur sa poitrine et témoigne par ce geste de son entier dévouement. Raphaël porte dans sa gauche un lys splendide

[1] Michée, 1er verset du VIe chapitre.
[2] Zacharie, chap. IX, verset 9.

et montre les cieux de la droite : il a de grandes ailes vertes, des ailes de perroquet. Au fond de la chambre gothique, où ils se tiennent, on aperçoit une vue de Gand, prise du coin de la rue aux Vaches et du marché aux Oiseaux. Les ombres qu'y projette le soleil donnent à penser qu'elle a été peinte durant le mois de juin ou de juillet, entre les cinq ou six heures du matin [1]. La supposant faite dans l'atelier même des Van Eyck, on en a induit, avec une hardiesse trop grande peut-être, la situation de leur demeure à Gand. saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste sont des grisailles, qui simulent deux statues de pierre blanche et fine : le premier nous offre une tête analogue à celle d'Esculape, le deuxième à celle d'Apollon juvénile. Le peintre connaissait-il les ouvrages des anciens? Il a du reste largement exécuté ces figures. Elles remplissent les deux panneaux inférieurs du milieu; les deux autres panneaux, ceux de droite et de gauche, contiennent deux portraits. L'un représente un homme âgé, qui étend ses mains jointes, lève son regard vers le ciel et prie à genoux. On peut donner à la tête le nom de chef-d'œuvre; le soin du détail, la profondeur, la vivacité de l'expression, le caractère de la physionomie rangent ce travail

[1] Louis De Bast, *Messager des sciences et des arts*, année 1824, page 219.

parmi les plus beaux que l'on ait dessinés en ce genre; mais contrairement à son habitude, le peintre a ébauché les accessoires. La seconde image est celle d'une femme sur le retour, qui joint les mains et prie de la même manière : elle a une face agréable où la piété répand son tranquille enthousiasme. Les nuances du visage sont graduées avec une finesse extraordinaire; on admire malgré soi l'adresse que Van Eyck a déployée en reproduisant l'ombre légère, qui tombe du bonnet sur le front. Ces deux personnages sont indubitablement les donateurs, Josse Vydt et Isabelle Boorluut, sa femme [1].

Nous avons décrit longuement ce retable, à cause de son extrême importance. Œuvre capitale des frères Van Eyck, il était par cela même le plus vaste morceau entrepris jusqu'alors dans les régions cisalpines. Ce fut la grande épopée homérique de la peinture néerlandaise, une fertile création étudiée pendant près de deux siècles. Sur ce tronc merveilleux, sur cet arbre de Jessé, verdoyèrent tous les rameaux, s'épanouirent toutes les fleurs que, durant une longue suite d'années, l'imagination produisit dans les campagnes flamandes.

Le haut seulement de la composition était achevé, lorsque le 18 septembre 1426, la mort

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1824, pages 225 et 236.

brisa la palette d'Hubert et lui arracha les pinceaux qu'il avait consacrés au Seigneur. On l'enterra dans le caveau sépulcral de la famille Vydt, sous la chapelle même qu'il décorait naguère[1]. On lui éleva une tombe sous une arcade ouverte dans la muraille, et tailla sur la dalle qui fermait son dernier lit de repos un squelette en marbre, tenant une plaque de cuivre, où on lisait une épitaphe que nous traduisons du flamand :

> Voyez en moi votre image, vous qui passez au-dessus de ma tête : j'étais jadis semblable à vous, maintenant je suis mort et couché sous la terre, comme il y paraît bien. Ni la prudence, ni l'art, ni la médecine ne m'ont servi. Honneur, habileté, sagesse, pouvoir, opulence, grandeur, la mort n'épargne aucune chose. Je m'appelais HUBERT VAN EYCK, j'étais célèbre et admiré comme un grand peintre ; maintenant les vers me dévorent. J'étais quelque chose il y a peu de jours et ne suis plus que néant.
>
> Ce fut en l'an du Seigneur mil quatre cent vingt-six, le dix-huit du mois de septembre, que je rendis avec peine mon âme à Dieu[2]. Priez-le pour moi, vous qui aimez l'art, afin que je puisse obtenir sa grâce, et fuyez le péché, accomplissez le bien, pour qu'un jour il vous soit donné de me suivre.

[1] *Messager des arts et des sciences,* année 1823, page 265 ; année 1824, page 160.

[2] Hubert, étant né en 1366, avait alors soixante ans accomplis.

Mais on ne livra point toute sa dépouille à la terre. L'os de son bras droit, de ce bras qui soutenait une main si habile, fut détaché par ses admirateurs. On l'exposa, comme un objet de vénération publique, dans une armoire de fer, à la porte de l'église, que le cimetière environnait selon l'ancienne coutume. Il y attirait encore la vue pendant le seizième siècle, et cette relique d'une nouvelle espèce montrait quelle action profonde avait exercée le génie des Van Eyck sur les habitants de la Flandre [1].

Marguerite, qui était sans doute l'aînée de Jean, ne tarda pas à suivre Hubert en sa froide demeure. Elle alla aussi habiter le caveau funèbre de Josse Vydt [2]. Un portrait qui se trouve près de

[1] Marc Van Vaernewyck, auteur de la première moitié du seizième siècle, vit cet os de ses propres yeux et il en parle dans son *Historie van Belgis*. — *Messager des sciences et des arts,* année 1823, pag. 266.

[2] Ce fait est constaté par le panégyrique de Lucas de Heere, suspendu autrefois dans l'église de St-Bavon, en face du chef-d'œuvre qu'il louait, c'est-à-dire en face de l'*Agneau mystique*. On y trouve ces deux vers, qui se rapportent à Hubert Van Eyck et à Marguerite :

Hy rust begraven hier, de suster hem omtrent,
Die met haer schilderye oock menich heeft verwondert.

« Il repose enterré ici, près de sa sœur, qui étonna aussi le monde par ses peintures. »

On ignore en quelle année elle est morte : tout ce qu'on

ceux des frères Van Eyck, sur un tableau possédé par l'ambassadeur russe Tatitscheff et où l'on voit Jésus saignant sous le fer de la lance impie, est regardé comme le sien [1].

Jean avait alors une quarantaine d'années. Seul et triste, il voulut se donner une compagne et choisit une jeune fille, qui avait la moitié de son âge. Comme beaucoup d'artistes, de poètes, il semble avoir placé mal son affection, du moins si l'on en juge par la figure de son épouse, qu'il a retracée lui-même. Elle a, dans ce tableau, un grand front, des arcades surciliaires bombées, mais presque pas de sourcils. L'orbite de l'œil est plein, avec des renflements à l'angle intérieur, près du nez; les yeux, qui sont petits, ont des bords tant soit peu rouges et dépourvus de cils. Le nez s'amincit par le haut et s'évase par le bas. Les pommettes forment une légère saillie : la bouche est pincée, la lèvre inférieure dépasse la lèvre supérieure, signe d'un caractère méprisant. Tout ce visage a une expression froide, sèche, désagréable. Deux cornets, qui se dressent sur les tempes, renferment ses cheveux antérieurs, de sorte que

sait d'une manière positive, c'est qu'elle finit ses jours avant 1432. L'époque où Jean se maria est aussi inconnue.

[1] *Messager des sciences et des arts,* année 1841, pag. 301, article de M. Passavant.

le devant du crâne est totalement nu. Une sorte de faille en toile épaisse, bordée d'une ruche de même étoffe, s'avance par-dessus les cornets. La disgracieuse ménagère porte une robe pourpre, à larges manches, ornée de petit gris. La main qu'on voit posée sur l'épigastre est merveilleusement peinte, et le morceau a en général beaucoup de finesse. On y lit deux inscriptions : la première occupe le haut :

Conjux meus Johannes me complevit anno 1439, mense Junii.

La seconde longe le bord inférieur :

Ætas mea triginta tria annorum. Als ikh kan.

Lorsqu'on regarde cette tête déplaisante, on n'envie point le bonheur matrimonial de Jean Van Eyck.

Il continua seul le tableau entrepris avec son frère ; mais en 1428, il fut obligé de suspendre son travail. Philippe le Bon expédiait une ambassade en Portugal, pour demander au roi Jean Ier la main de sa fille Élisabeth. « L'excellent maistre en art de painture » se joignit par son ordre à la troupe ; il devait reproduire les traits de l'Infante et cette image devait être aussitôt envoyée dans les Pays-Bas, afin que le duc pût connaître au moins

la figure de sa nouvelle épouse. Cent soixante livres lui furent données en récompense de ce voyage et de *certains voyages secrez* entrepris pour les affaires de son suzerain [1].

Les sires de Roubais, de Lannoy et d'autres seigneurs s'embarquèrent au port de l'Écluse, le 19 octobre 1428, sur deux galères vénitiennes, accompagnés de notre artiste. Ils furent contraints de relâcher dans plusieurs ports de la Grande-Bretagne, nommément à Sandwich, Plymouth et Falmouth; ils restèrent captifs dans le dernier jusqu'au second jour de décembre. Le 18 du même mois, ils atteignaient Lisbonne. La réception faite, les clauses stipulées, Jean, *varlet de chambre* de Philippe le Bon [2], se mit à l'œuvre : son pinceau eut les prémices de cette beauté que n'avait pas encore vue son maître. Le 12 février 1429, la pourtraiture de madame Élisabeth, painte au vif, partit pour Bruges. Ce tableau s'est perdu depuis lors et l'on doit beaucoup en regretter la destruction. Ouvrage exécuté dans un moment

[1] Archives de Lille, compte de Gui Guilbaut, du 1er janvier au 31 décembre 1428; *Rapport de M. Gachard*, page 268.

[2] *Collection de documents inédits concernant l'histoire de Belgique*, publiée par M. Gachard, tome II, page 68; Karel Van Mander lui donne le titre de conseiller privé : cumulait-il les deux fonctions, ou Karel Van Mander s'est-il trompé?

solennel, le grand homme y avait sans doute employé toute son adresse et tout son génie. Au lieu d'attendre inertement la réponse de leur souverain, les ambassadeurs formèrent le projet de parcourir la Péninsule. Pour débuter, ils allèrent à St-Jacques en Galice, puis chez le duc d'Arjonne, puis en Castille, à Grenade et en bien d'autres lieux. Les rois de ces divers pays les accueillirent honorablement. Que Van Eyck ait négligé une pareille occasion, une pareille fête, nul ne le supposera, s'il connaît un peu les artistes. Le profond observateur dut ressentir une joie continuelle, en voyant cette nature si différente de la pâle et triste nature, déployée sous les regards du soleil septentrional. Une ardente lumière qui tombe par torrents sur des campagnes sèches et poudreuses, une végétation que la chaleur brûle et noircit, un air transparent comme le vide, un ciel toujours pur, d'un bleu indigo, une mer éclatante, aussi bleue que le ciel, ou verte comme une émeraude, les silhouettes durement esquissées des objets, les lointains diaphanes des paysages, les hauteurs jaspées, irrisées de mille nuances d'or, de nacre, d'opale et d'améthyste, l'ombre couleur d'azur, les nuits sereines où les constellations rayonnent plus grandes, plus magnifiques, voilà ce qui dut l'étonner, le ravir, le plonger dans l'extase et dans une sorte d'ivresse. Bientôt, lorsqu'il traversa l'Andalousie, les palmiers se dressèrent au bord

du chemin, les aloès brandirent leurs feuilles pointues et rigides qui simulent des glaives, le laurier-rose déploya son noble feuillage, les cactus allongèrent leurs serpents de verdure. Ayant poursuivi leur route jusqu'à la fin de mai, la splendeur et les grâces d'un printemps espagnol éblouirent successivement leurs regards. Le thym, le genêt, la lavande, l'œillet de chine et mille plantes inconnues parfumaient l'air de vives senteurs : le myrthe, l'oranger, le citronnier se couvraient de blanches toisons et versaient dans l'air d'autres arômes. Grenade était encore la ville des Abencerages ; le nom d'Allah retentissait au fond des mosquées, les lampes éternelles brillaient devant le Dieu du prophète et les sultanes erraient nonchalamment sous les voûtes sculptées de l'Alhambra. Quels objets d'étude pour notre artiste! Comme il devait examiner les sombres chevelures, les grands yeux noirs, le teint doré, les traits élégants de cette population africaine! Les jours trop rapides de ce merveilleux pèlerinage comptèrent sans doute parmi les plus beaux de sa vie.

La réponse de Philippe le Bon arriva le 4 du mois de juin. Elle était favorable et les ambassadeurs s'occupèrent immédiatement du traité de mariage, comme on disait alors. Le 25 du mois de juillet, le sire de Roubais épousa l'Infante par procuration. De grandes fêtes, des repas, des cavalcades, longuement décrits dans une relation

contemporaine [1], ne leur permirent pas de s'éloigner avant la fin de septembre. Ces réjouissances magnifiques, sous une chaleur de trente-cinq à trente-huit degrés, fournirent encore plusieurs sujets de méditation à Van Eyck. Ils s'embarquèrent cependant, mais soit ignorance, soit inadvertance, ils choisirent, pour se confier aux vagues, la terrible saison de l'équinoxe. La Belgique fut près de perdre son glorieux enfant et le tableau de St-Bavon courut grand risque de ne pas être achevé. Une flotte de quatorze navires portait la princesse, les ambassadeurs et les gens de leur suite. Le mauvais temps les força de relâcher à plusieurs reprises; neuf vaisseaux se perdirent; au bout de quarante jours, ils n'avaient point encore dépassé le nord de la Péninsule. Le chef de l'entreprise, le sire de Roubais, se trouva si malade, si *aggrevé*, qu'il fallut le descendre à Ribadeo, petit port de la Galice. Seize jours après, il fut assez remis pour continuer le voyage. Mais le pilote se trompa de chemin et ils furent poussés vers la pointe de l'Angleterre, au lieu nommé *le camp de César;* là, ils se virent menacés d'un

[1] *Relation de l'ambassade envoyée par Philippe le Bon en Portugal, pour demander en mariage et épouser, en son nom, l'infante Isabelle, ainsi que du voyage, de l'arrivée et de la réception de l'Infante en Flandre;* collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique, publiée par M. Gachard, tome II, page 63.

naufrage. Mais ils gagnèrent le havre de Plymouth, et le jour de Noël, à midi, les bassins de l'Écluse avaient reçu l'escadre. Isabelle était en mer depuis trois mois.

Jean Van Eyck, bronzé par le soleil du Portugal, se rendit à Gand pour y continuer l'*Agneau symbolique*. Ce fut alors probablement qu'il peignit les volets de droite; il plaça au fond des orangers avec leurs pommes d'or, le cèdre, le cyprès qui n'est pas un arbre septentrional, mais un arbre du midi où il atteint des proportions gigantesques, et le tronc nu, les mobiles éventails du palmier. Le fruit des Hespérides et la plante de l'amour chargèrent les mains de deux poètes. Il donna aux ermites, aux pèlerins des figures bazanées, des cheveux noirs, une expression de fanatique piété, comme il en avait vu sur le sol brûlant de l'Estramadure et des Castilles. Là prirent naissance les rapports de la Flandre avec l'Espagne. Chose étrange et bien digne de remarque! ce grand homme, dont le génie ouvrait à la nation le monde poétique des beaux-arts, subissait le premier une influence, qui devait un jour déterminer pour longtemps le sort de sa patrie.

Enfin cette œuvre immense fut achevée en 1432. On n'y admirait pas moins de trois cent trente figures, toutes ayant un caractère individuel et nulle ne ressemblant aux autres. Le 6 du mois de mai, on plaça le tableau, on consacra la chapelle;

on écrivit ensuite le long du bord inférieur ces paroles latines :

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit; pondusque Johannes, arte secundus,
Suscepit lætus, Judoci Vyd prece fretus.
VersU seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tUerI.

Ce qui veut dire : Le peintre Hubert Van Eyck, le plus grand qui ait jamais existé, a commencé ce tableau et Jean, le second de son art, s'est chargé de le finir, à la prière de Josse Vydt. Ce vers vous annonce que le six mai on exposa aux regards du public le travail terminé [1].

Les lettres numériques du chronogramme donnent le chiffre 1432, et achèvent de fixer la date.

Cette inscription barbare contient aussi un pieux hommage rendu par Jean à la mémoire de son frère. On y retrouve cette modestie que nous a déjà fait connaître sa devise : mettre Hubert

[1] Cette inscription avait été recueillie vers le milieu du seizième siècle, peu avant l'époque des iconoclastes, par un studieux jurisconsulte des Pays-Bas nommé Christophe Van Huerne : son manuscrit en deux volumes in-folio existe encore. M. Louis De Bast, l'ayant lu, appela le premier l'attention sur les quatre vers. Une couche de peinture les avait fait disparaître du tableau même. Depuis lors la couche a été enlevée sous l'inspection de M. Waagen et on a pu lire le quatrain dans sa forme primitive.

au-dessus de lui, c'était lui accorder le plus brillant de tous les éloges. La conscience de sa propre valeur perce néanmoins sous le panégyrique; en décernant à son maître et ami la première couronne, il est persuadé qu'il l'entoure d'une gloire immense et affirme qu'il n'a jamais eu d'égal. Ce témoignage public nous intéresse d'une autre manière : il prouve que l'aîné des deux peintres commença le retable, qui fut achevé par le cadet. En l'examinant avec soin, on doit y reconnaître deux touches différentes et on peut déterminer quelle portion du tableau revient à Hubert, quelle portion à Jean. C'est dans tous les cas une étude méritoire et curieuse. Nous verrons plus loin les résultats qu'elle donne. Mais si cette notice a une grande valeur historique, on n'a pas le droit d'en exagérer l'importance : je proteste donc formellement contre les inductions que M. Louis De Bast a voulu en tirer. Il a écrit de nombreuses pages où il soutient que « *l'invention* et le *perfectionnement* de la peinture à l'huile, ou, pour mieux dire, *l'application* de cette méthode aux tableaux *proprement* dits, avec ce succès complet qui l'a fait adopter par les artistes de toutes les écoles, doivent être attribués à l'aîné des frères[1]. » Il prend au pied de la lettre l'affectueuse hyperbole de Jean et raisonne ainsi : Puisque Hubert

[1] *Messager des sciences et des arts*, année 1825, page 157.

était le plus grand peintre qu'on eût jamais vu, c'est donc lui qui a découvert le fameux procédé. — Or, quand même le noble élève n'aurait point amplifié le talent de son guide, quand même il lui aurait été inférieur par l'exécution, hypothèse fausse et inadmissible, cela n'autoriserait point à douter de son génie inventif; car il aurait pu avoir les qualités d'un penseur plutôt que celles d'un peintre. Pour légitimer un doute semblable, un texte positif serait nécessaire. Mais tous les textes parlent en faveur du jeune Van Eyck. Outre Vasari et Karel Van Mander qui lui prêtent leur caution, Facius arrive à son aide [1]. Un autre contemporain, Jean Santi, père de Raphaël, passe totalement Hubert sous silence, preuve de l'éclat supérieur qui entourait son émule :

A Brugi a supra gli altri piu lodati
Il gran Joannes, il discepol Rugero,
Con tanti d'alto merto dotati,
Della cui arte e sommo magistero
Di colorire furno si excellenti
Che han superato spesse volte il vero.

[1] Voici comment il s'exprime : « Joannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus, geometriæ præsertim, et earum artium quæ ad picturæ ornamentum accederent, *putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse,* quæ ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat. *De viris illustribus liber,* page 46.

L'effet produit par l'*Agneau mystique* fut immense. On ne le montrait qu'aux grands seigneurs, ou aux curieux dont la bourse était bien ronde et s'ouvrait aisément, hors certains jours de fête pendant lesquels tout le monde pouvait l'admirer. La foule était alors si épaisse que l'on atteignait avec difficulté la chapelle. Hommes, femmes, vieillards, jeunes gens se pressaient alentour, comme les abeilles et les mouches autour des corbeilles de fruits et de fleurs [1].

Van Eyck était retourné à Bruges. Il y peignit un autel qui lui valut de grandes louanges; il exécuta aussi de magnifiques portraits, avec le soin, la patience qu'on admire dans tous ses tableaux : derrière les figures, il ouvrait en mainte occasion de charmantes perspectives agrestes. Ses ébauches étaient plus éclatantes, plus fermes que les productions achevées des autres coloristes. Van Mander se rappelait en avoir examiné une chez Lucas De Heere, son maître, où ressortait agréablement une jeune personne, qui se détachait sur un beau paysage. C'est ainsi qu'il travaillait à se rendre immortel, pendant que la vieillesse, l'entourant peu à peu comme une nuit d'hiver, le glaçait déjà de ses premières bises et raréfiait sa chevelure. Mais il ne devait point emporter son secret sous la dalle funèbre : les hom-

[1] Karel Van Mander.

mes robustes ne manquent jamais de féconder les esprits, de laisser au monde un vivant souvenir et une glorieuse postérité.

CHAPITRE III.

Les Van Eyck et leurs disciples.

Jean Van Eyck communique son secret à plusieurs disciples. — Antonello de Messine vient le trouver. — Mort de Jean Van Eyck. — Antonello se rend à Venise et enseigne à Domenico la nouvelle manière de peindre. — Domenico est assassiné par Andrea dal Castagno. — Histoire du fameux retable de Gand. — Les Iconoclastes détruisent les productions des Van Eyck.

Quoique les illustres frères n'eussent point divulgué leur secret, leur intelligence était trop puissante pour qu'ils fondassent uniquement sur cet avantage matériel leurs espérances d'immortalité. Ils se seraient même sans doute fait un scrupule de ravir à leur pays, au monde et à l'art cette importante découverte. Ils ne voulurent point, d'un autre côté, la rendre banale et se priver de l'attention qu'elle excitait, du surcroît de valeur

qu'elle donnait à leurs tableaux. Prenant donc un moyen terme, ils instruisirent de leur procédé quelques disciples choisis. On ne sait pas la date de cette communication. La plus ancienne preuve qui la démontre, est le panneau de l'année 1417, portant ce millésime et le nom de l'auteur Pierre-Christophsen[1] : il est peint à l'huile. On le voyait autrefois dans la collection de M. Aders : M. Passavant, de Francfort, le possède maintenant. Ce tableau contredit les paroles de Van Mander et de Vasari, selon lesquelles Jean n'aurait enseigné sa méthode qu'après avoir atteint la vieillesse[2]. Rogier de Bruges semble avoir été son élève de prédilection. Hugo Van der Goes, Josse de Gand, les deux Van der Meire[3] obtinrent aussi la faveur

[1] Voici comment est figurée cette inscription :

† PETRUS. XPR. ME. FECIT. 1417.

[2] Voyez le *Livre des peintres* à l'article *Rogier de Bruges.*

[3] Pour Rogier de Bruges on a l'autorité de Vasari, de Karel Van Mander, de Jean Santi et de Facius ; pour Hugo Van der Goes, celle des deux premiers ; pour Josse de Gand, celle de Vasari et les notes manuscrites de la fin du quinzième siècle, qui appartiennent à M. Delbecq, de Gand ; pour Gérard Van der Meire, un passage de ces notes (les deux phrases sont imprimées dans le *Messager des sciences et des arts,* année 1824, pages 132 et 133). Immerzeel est le seul qui mentionne Jean Van der Meire dans son Dictionnaire des artistes néerlandais : il ne dit point où il a puisé ses renseignements. Ma conviction n'est pas entière relativement à ces trois derniers peintres.

de participer à cette brillante conquête. Un homme des pays lointains y fut encore associé.

Pendant que le noble investigateur projetait les rayons de sa gloire à travers les brumes septentrionales, des marchands florentins, qui commerçaient avec Naples et séjournaient alors dans les Flandres, expédièrent au roi Alphonse Ier un tableau de Jean, où l'on voyait de nombreuses figures. Le prince en fut charmé, le jugea du plus grand prix, et la beauté de l'exécution, la nouveauté du moyen attirèrent une foule de curieux. Parmi les spectateurs se trouva un nommé Antonello. Il avait vu le jour à Messine, en 1414[1], et était d'une ancienne famille, qui cultivait depuis longtemps l'art de peindre. Lui-même l'avait appris de bonne heure : pendant son enfance, il avait bien des années tenu le crayon à Rome. Vif, intelligent et adroit, il s'était rendu fort habile; continuant d'y résider, il finit par y jouir d'une certaine réputation. Il alla ensuite habiter Palerme, puis sa ville natale, où ses travaux confirmèrent la haute idée que l'on avait de lui. Des affaires l'ayant contraint de se rendre à Naples, tout le monde lui parla du tableau que possédait Alphonse. Il l'alla voir : l'intensité de la couleur, la force et l'harmonie de la peinture l'émerveillèrent au der-

[1] *Notice historique et critique sur Antonello de Messine*, par Tommaso Puccini; Florence, 1809.

nier point. Dans son enthousiasme, il négligea ses occupations, oublia ses plans primitifs et s'achemina vers la Belgique; il atteignit sain et sauf la ville de Bruges[1]. Là il s'introduisit chez Jean Van Eyck : pour obtenir ses bonnes grâces, il lui donna des esquisses faites à la manière italienne, sans compter d'autres présents. Sa finesse méridionale surprit et déjoua la réserve de l'homme du Nord : le grand peintre l'initia au mystère de son travail. Antonello demeura dans la Flandre aussi longtemps qu'il ne posséda point d'une manière complète la pratique de la nouvelle méthode. Il songeait à regagner son pays, mais n'était point encore décidé, lorsque Van Eyck mourut[2]. Jean peignait dans la ville d'Ypres un autel pour l'église de St-Martin, qui lui avait été demandé par Nicolas de Maelbeke, abbé du monastère situé auprès. Il avait mis au centre la Vierge tenant son fils dans ses bras et vêtue d'un magnifique manteau rouge : il lui avait donné une belle tête flamande d'assez bonnes proportions. L'enfant est nu, mais un voile léger entoure le milieu de son corps : il sourit malheureusement d'une façon peu intelligente. A gauche, devant eux, s'agenouille le prieur : sa tête rase, ses moustaches

[1] Alphonse avait conquis le royaume de Naples en 1442 : le voyage d'Antonello fut donc postérieur à cette date.

[2] Vasari, *Vita d'Antonello da Messina.*

noires et une impériale blanche communiquent à sa physionomie une apparence chinoise. Il tient dans sa main droite un livre de messe et, dans la gauche, une crosse avec un St-Martin à cheval. Une voûte soutenue par des colonnes surmontées de chapiteaux romans les abrite, ainsi qu'un dais de pierre. Dans l'intervalle des colonnes, on aperçoit la campagne, où se dresse le mont Cassel, peu éloigné d'Ypres. L'avare lumière du Nord éclaire ce paysage. Sur le côté extérieur des volets se dessinent quatre grisailles. On y voit un deuxième groupe du Christ et de sa mère, trois anges qui annoncent, au son de la trompette, la naissance du Rédempteur, la sibylle de Cumes et l'empereur Auguste, sous le règne duquel Jésus prit sa forme terrestre. Quand il eut achevé le dehors des ailes, Van Eyck s'occupa de l'intérieur. Il représenta en haut le buisson ardent et la porte d'Ezechiel, *Rubus ardens et non comburens, — Porta Ezechielis clausa*. Au-dessous il ébaucha un Gédéon près de son merveilleux emblème, un Aaron portant la verge symbolique. Mais il ne put les finir; il tomba malade et, selon toute vraisemblance, gagna sa demeure à la hâte[1].

[1] « Ce Jean d'Eick se tenoit le plus souvent en la triomphante cité de Bruges, où il fina honorablement ses jours. » Guichardin, *Description des Pays-Bas*. Il faut joindre ce témoignage à ceux que nous avons cités plus haut, pour

On était alors en 1445; il expira bientôt, âgé de 59 ans[1]. Ce fut une grande lumière qui s'éteignit dans le Nord et dont le souvenir devait presque entièrement disparaître aussi de l'ingrate mémoire des peuples.

L'église St-Donat de Bruges fut le monument où on ensevelit sa dépouille. On la plaça près d'un pilier, sur lequel on lisait au seizième siècle :

Hic jacet eximiâ clarus virtute Joannes,
    In quo picturæ gratia mira fuit;
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
    Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles :
    Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas
    Quæ nobis talem eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum;
    Vivat ut in cœlis jam deprecare Deum.

combattre l'opinion de M. Louis De Bast, qui soutient que Gand était la demeure habituelle des Van Eyck.

[1] « Anno 1445, heeft meester Joannes van Eycken, een befaemden schilder, binnen Yper geschildert dat overtreffelyck tarefeel, 't welcke gestelt wiert in den choor van S. Maertens, tot een gedactenisse van den eerweirdigen heere Nicolaus van Maelbeke, abt ofte proost van St. Maertens klooster, die daer vooren begraven ligt. » Extrait d'un manuscrit du quinzième siècle, provenant des Frères gris de la ville d'Ypres : M. Lambin, qui demeure dans cette ancienne commune, possède maintenant cet extrait. Pour la date que nous assignons à la mort de Jean, voyez les preuves un peu plus bas.

Ce que nous traduirons de la manière suivante :

Ici repose Jean, célèbre par sa vertu et dont les tableaux ont une grâce merveilleuse : il sut peindre des formes vivantes, la terre chargée d'herbes fleuries et animer tout ce qu'il représentait. Il l'a emporté sur Phidias et sur Apelle ; Polyclète lui était aussi inférieur. Nommez donc, nommez les Parques barbares, elles qui nous ont enlevé un tel homme. Que nos larmes accusent l'impitoyable sort. Prions Dieu pour qu'il lui ouvre le ciel.

La facture de ces distiques et l'érudition gréco-latine, dont on les a brodés, prouvent qu'ils ne sont pas du quinzième siècle. On les aura substitués à l'épitaphe primitive, pour mettre le tombeau à la mode. Ce tombeau n'existe plus; l'édifice même a été renversé, non par le temps, mais par les hommes; la poussière de l'artiste est devenue le jouet des vents : une promenade remplace l'église où il dormait du sommeil de la mort : la multitude foule d'un pas insouciant la terre qui l'abritait ; l'oublieuse nature y enfonce les racines du tilleul et déploie gaiement au-dessus la moqueuse opulence de ses verts feuillages.

Le 24 février 1446, la veuve de Jean Van Eyck prit part à une loterie et acheta un billet, qui lui

coûta deux livres. C'est la dernière trace du grand homme que l'on ait découverte [1].

Sa famille semble avoir été plus nombreuse qu'on ne le pensait jusqu'à présent. On trouve en effet dans les archives de Lille la mention suivante : « A Lambert de Eyck, frère de Johannes de Eyck, peintre de Monseigneur, pour avoir été plusieurs fois devers mondit seigneur, pour aucunes besognes que mondit seigneur voulait faire

[1] « M. Scourion a trouvé, dans les archives de Bruges, le compte d'une loterie tirée le 24 février 1445, fol. 8, dans lequel on fait la mention suivante : *De wed. Jans Van Eyck ij pont.* (La veuve de Jean Van Eyck, deux livres). On sait que Jean Van Eyck écrivait ainsi son nom. » *Messager des sciences et des arts,* année 1824, page 51. Un autre numéro de la même revue, année 1826, pages 292 et 293, nous apprend qu'on n'a jamais trouvé ce nom célèbre dans aucun autre manuscrit, soit à Gand, soit à Bruges. Il indiquait effectivement un lieu de naissance et non pas une famille. Les illustres artistes l'ont donc porté seuls et c'est bien de la veuve de Jean qu'il est ici question. Les archives parlent du 24 février 1445 ; mais l'année commençait alors à Pâques et il faut lire 1446, selon notre manière actuelle de compter. Dans les premiers mois de 1445, Jean peignit le tableau de St-Martin ; il mourut quelque temps après et, à la fin de cette même année, sa veuve acheta un billet de loterie. Les dates s'accordent parfaitement. On ne sait ce qu'est devenu le triptyque original de Maelbeke : M. Bogaert-Dumortier père en possède à Bruges une copie curieuse. Les mains sont trop mal faites pour qu'on puisse les croire de Van Eyck : le premier plan est éclairé par

faire, 7 l. 9 s.[1] » Ce serviteur de Philippe le Bon, qui devait probablement son emploi au mérite de Jean, était demeuré inconnu ; le temps l'avait poussé, comme la plupart des hommes vulgaires, dans ces bas-fonds de l'histoire, où se déroulent des ténèbres sans fin.

Lorsque Jean Van Eyck fut décédé, Antonello de Messine repassa les Alpes : étant d'abord allé à Venise, les mœurs des joyeux citadins l'enchantèrent ; il aimait beaucoup les plaisirs, surtout les plaisirs de l'amour qu'il poursuivait passionnément, et les faciles républicaines le traitèrent le mieux du monde ; il y prit tellement goût qu'il ne put s'éloigner d'elles et se fixa au bord des lagunes. Mêlant d'ailleurs la recherche de la gloire à la volupté, il peignit une foule de tableaux que se disputèrent les nobles Vénitiens : le procédé flamand qu'il employait leur donnait une grande valeur. Un certain nombre furent même transportés en différents lieux. Comme il devenait célèbre, on le chargea d'un travail pour l'église de San-Cassano, paroisse de la ville. L'artiste y mit toute son adresse, toutes ses forces et n'épargna ni le temps, ni les soins. L'ouvrage

une autre lumière que le fond, inadvertance que n'aurait pas commise le grand peintre.

[1] *Rapport sur les Archives de l'ancienne chambre des comptes de Flandre à Lille*, par M. Gachard, page 268.

eut un brillant succès : l'éclat du coloris, la beauté des figures, le charme du dessin ravirent les curieux; on décerna au peintre des louanges unanimes. Le Sénat lui fut dès lors très propice et le combla de faveurs.

Parmi les artistes les plus distingués du lieu se trouvait un homme habile, qui portait le nom de Domenico. Depuis l'arrivée du Messinois, il l'entourait de prévenances, lui faisait mille caresses et tâchait de se mettre dans ses bonnes grâces, pour obtenir de lui le fameux secret. Antonello, voulant répondre à tant de courtoisie et ne pas se laisser vaincre en politesse, lui enseigna la méthode flamande au bout de quelques mois. Dominique fut charmé : aussitôt qu'il posséda le nouvel art, on le traita de la manière la plus honorable. Tant la découverte de Jean paraissait alors merveilleuse!

La triste fin de Domenico révèle peut-être mieux encore l'importance qu'on y attachait. Ayant acquis une assez grande renommée, les facteurs de la maison Portinari, l'emmenèrent de Venise à Florence pour y décorer une chapelle de Santa-Maria-Nuova, que leurs patrons avaient fait bâtir. On le chargea d'orner une muraille : Alesso Baldovinetti et Andrea dal Castagno devaient peindre les autres. Celui-ci, par malheur, avait une âme ombrageuse et farouche. Il avait mené dans son enfance un genre de vie propre à augmenter ses

défauts. Son surnom venait d'un petit bourg des environs de Florence, où il était né. Ayant perdu son guide et son protecteur naturel, dès le plus bas âge, il fut recueilli par un sien oncle, homme pratique et sensé, qui le voyant agile, audacieux, terrible même, lui confia la garde de ses troupeaux. Dans ces temps orageux, Andrea sut faire respecter non-seulement le bétail, mais encore les pâturages et tous les intérêts de son chef. Seul au milieu des prairies, n'ayant avec les hommes que de belliqueux rapports, il devint plus sombre, plus rude et plus inflexible qu'auparavant. La nature lui avait donné une forte imagination, qui se perdait en de menaçantes rêveries : cette imagination allait pourtant lui faire saisir le tranquille pinceau de l'artiste. Un jour, une pluie battante le contraignit de se retirer dans une cabane; il y trouva un de ces peintres ambulants, qui se contentent d'une faible rémunération : le barbouilleur enluminait un triptyque pour le villageois : c'était une sorte d'autel agreste et peu remarquable. Andrea cependant n'avait jamais vu aucune ébauche de cette espèce : il fut saisi d'étonnement et aussitôt se mit à observer, à étudier le travail du coloriste. Un désir extrême de l'imiter s'empara de lui : ce désir était si âpre, si violent que, depuis ce jour, il couvrait les murs, les pierres et les portes de dessins crayonnés au charbon, ou tracés avec la pointe d'un couteau. Son ardeur surprenait

ceux qui le voyaient. Tous les paysans parlèrent bientôt de ses nouvelles occupations et le bruit en arriva aux oreilles d'un gentilhomme florentin, nommé Bernardetto de' Medici, lequel avait ses propriétés dans le voisinage. Ces discours lui inspirèrent l'envie de connaître le jeune pâtre. L'ayant vu et entendu fort bien causer, il lui demanda s'il ne voudrait pas apprendre la peinture. L'enfant répondit que nulle chose au monde ne pourrait lui être aussi agréable, qu'il serait dans la joie de son cœur, s'il devenait un bon artiste. Bernardetto l'emmena donc à Florence et le plaça chez un habile maître. Il y déploya beaucoup d'intelligence, beaucoup de zèle, en sorte qu'il fit des progrès rapides, surtout dans le dessin. La couleur l'embarrassa davantage; il l'appliquait d'une manière dure, fruste et sèche comme son caractère. Il ne put jamais acquérir ni grâce, ni mollesse. Il rendait fort bien les mouvements du corps, les jeux de la physionomie, donnait à ses têtes d'hommes et de femmes un air grave, majestueux, le plus souvent formidable, et leur communiquait la sinistre agitation de son esprit. Néanmoins, comme son talent ne pouvait être mis en doute, on le chargea de nombreux travaux. Il s'était fait une réputation et approchait de la cinquantaine, lorsque Domenico arriva dans le pays.

Andréa jusqu'alors avait peint à fresque ou à

la détrempe; Dominique peignait à l'huile et cet avantage lui conquit tout d'abord l'attention générale. Ce fut une première cause de jalousie pour l'ancien pasteur. Le nouveau venu maniait d'ailleurs plus habilement que lui le pinceau, et la haine du Florentin s'en accrut. L'étranger fut accueilli avec toute sorte d'égards, de politesses : autre source d'envie et de profonde inimitié. Castagno résolut de le vaincre et de l'expulser à force de persécutions, de ruses, d'intrigues secrètes. Sa véhémence ne l'empêchait pas d'être un habile hypocrite : il savait se contenir, déguiser ses projets, feindre les sentiments les plus éloignés de son cœur et gouverner ses paroles ainsi qu'il le croyait nécessaire. Il débuta par cajoler le Vénitien, pour obtenir de lui son secret. Ayant réussi, comme réussissent ordinairement les tartufes, il entreprit une guerre sourde contre son bienfaiteur. Ils travaillaient dans la même chapelle, l'un à coté de l'autre, et la présence de son antagoniste l'irritait de plus en plus. Aussi n'épargnait-il aucun effort, espérant toujours l'emporter sur lui. Les actes de la Vierge les occupaient simultanément. Castagno peignit à fresque une Annonciation, où Gabriel était suspendu en l'air, idée que l'on jugea neuve et remarquable; il se distingua encore davantage dans la représentation de la Madone montant les degrés du temple; il couvrit les marches de pauvres très bien exécutés; l'un deux frappait son

camarade sur la tête avec une bouteille, scène de genre parfaitement réussie. Dominique de son côté figura, en se servant de couleurs à l'huile, la naissance et le mariage de Notre-Dame : aussitôt le jaloux employa l'huile pour retracer la mort de la bienheureuse; on y voyait Jésus emportant l'âme de Marie. Cependant la rage de Castagno s'envenimait; le poison dont son cœur était plein l'obsédait lui-même et il forma le projet de tuer son rival.

Dominique n'avait pas moins de goût pour les plaisirs qu'Antonello de Messine. Épris de la beauté des femmes, il recherchait avidement leurs bonnes grâces; il aimait aussi beaucoup la musique, et tous les soirs, accordant son luth, il allait chanter sous les fenêtres de ses maîtresses. Le beau ciel de Florence, parsemé d'escarboucles radieuses, semblait se faire le complice de ses nocturnes promenades, en éclairant sa marche dans les ténèbres. Il restait souvent fort tard loin de chez lui, aspirant la senteur des jardins et la fraîcheur de la brise, ivre de passion et de mélodieux accords. Andréa lui tenait compagnie de temps en temps; il avait même recouru à ce moyen pour gagner son affection et obtenir qu'il lui enseignât la nouvelle méthode. Il forma donc le plan de l'assassiner, pendant une de ses courses voluptueuses.

Un jour d'été, à la brune, Domenico lui de-

manda s'il ne voulait point le suivre, comme d'habitude. Castagno était alors dans sa chambre et dessinait : il répondit qu'il voulait finir une esquisse importante. Le Vénitien prit donc sa guitare et s'en alla fredonnant une chanson joyeuse. Quand la nuit fut venue, le traître, ayant quitté sa demeure, se posta sur le chemin que l'artiste galant devait prendre à son retour. Dès qu'il l'aperçut, il le frappa d'une canne plombée; il brisa sa mandore et lui enfonça la poitrine d'un seul coup, puis dirigea les autres sur la tête; il le laissa mourant et s'enfuit dans sa chambre, à Santa-Maria-Nuova. Il eut soin de ne pas fermer sa porte à la clef, pour ne pas faire naître de soupçons; il reprit même son esquisse, afin de les mieux détourner. Cependant on releva le malheureux jeune homme et on le transporta chez lui. Castagno entendait la rumeur; il n'eut pas l'air de s'en apercevoir, jusqu'au moment où des domestiques vinrent lui dire que son ami expirait. Courant alors à Domenico avec une feinte désolation, en criant : mon frère! mon frère! il le prit dans ses bras, les joues inondées de larmes. Le Vénitien rendit bientôt le dernier soupir, au milieu de ces démonstrations hypocrites : il jeta sans doute à Castagno un affectueux regard, où se peignait le chagrin d'abandonner un si noble camarade.

On sait que la Providence ne manque jamais

de châtier le crime et de défendre la vertu. C'est pour ce motif que l'on ne douta point de l'amitié, des regrets du bon Castagno : il ne fut pas même en butte à la plus légère insinuation. Il vécut paisible, augmentant le nombre de ses ouvrages, formant des élèves qui lui durent la connaissance de l'invention néerlandaise. On l'honorait beaucoup, dit son biographe : il portait de riches costumes, menait grand train et habitait une splendide maison. Il expira tranquille à l'âge de soixante et onze ans : ce qui prouve que l'on doit toujours se bien conduire. Son lâche guet-apens serait encore ignoré, s'il ne l'avait trahi lui-même, en se confessant au lit de mort.

Mais le procédé de Jean de Bruges n'a pas seul une espèce d'histoire dramatique. L'œuvre la plus étendue, la plus importante exécutée par les deux frères a eu aussi de nombreuses aventures, qui forment également une sorte de biographie et ajoutent à l'intérêt qu'elle éveille. Nous aurions tort de ne pas en parler : on chercherait ailleurs ces renseignements, si nous ne les donnions point.

Cette grande composition eut d'abord à souffrir des nettoyeurs; ils effacèrent le panneau qui en occupait le bas et endommagèrent le reste du travail [1]. Dans l'année 1550, Lancelot Blondel, de Bruges, et Schoreel, d'Utrecht, furent appelés

[1] Karel van Mander. — Vaernewyck, *Historie van Belgis.*

pour lui rendre son éclat primitif. C'était par bonheur deux hommes de talent : ils s'acquittèrent de l'entreprise avec un soin religieux et une patiente adresse ; les chanoines de St-Bavon furent si enchantés du résultat qu'après leur avoir payé le prix convenu, ils leur firent de beaux présents : ils donnèrent, par exemple, à Schoreel un hanap d'argent, et l'historien Vaernewyck rapporte qu'il eut la satisfaction de boire dans cette coupe illustre. Ils avaient procédé avec tant de scrupule, pour ne pas altérer la forme originale, qu'ils aimèrent mieux ne point retoucher quelques endroits devenus trop pâles.

Philippe II convoita la possession de l'*Agneau mystique;* mais soit qu'il n'eût pu l'obtenir ou qu'il ne voulût point soustraire aux Gantois ce noble ouvrage [1], il se contenta de le faire copier. Un peintre de Malines, Michel Coxie, fut chargé de la reproduction. Il se montra digne d'une semblable tâche. N'ayant pas trouvé en Flandre un bleu aussi beau que l'azur du manteau de la Vierge, il s'adressa au monarque. Philippe II pria le Titien

[1] Karel Van Mander ne nous dit point qu'il ait essuyé un refus : « De koning Filips, — hoe begeerig ook naar dat kunstjuweel, deedt het *om de stad Gent 'er niet van te beroo-ven*, door Michiel Coxij, — kopieren, » etc. Guichardin parle dans le même sens : « Le roy Philippe désira fort de l'avoir; mais n'osant l'oster de là, en feit enfin faire un portraict et imitation par l'excellent peintre Michel Cocksien, etc. »

de lui expédier de Venise la couleur nécessaire. On la recueillait dans les montagnes de la Hongrie : c'était d'ailleurs une substance naturelle que l'on se procurait jadis sans peine, avant que les Turcs se fussent emparés de ce lointain royaume. Elle était depuis lors devenue rare et chère : la petite portion que réclamait l'artiste belge coûta la somme de trente-deux ducats. Au bout de deux années, il termina l'entreprise ; il avait modifié quelques parties de l'original : l'extérieur des ailes n'offrait plus ni saint Jean-Baptiste, ni les donateurs ; on voyait à leur place trois évangélistes ; le céleste musicien qui joue de l'orgue était différemment tourné. Le roi d'Espagne pourvut à l'entretien de Coxie, pendant son labeur, et paya tous les frais d'exécution : ayant fait ensuite apprécier le tableau par quatre experts, dont il obtint les éloges, il envoya au peintre deux mille ducats : celui-ci ne trouvant point la récompense suffisante, le monarque usa de libéralité à son égard[1]. La copie fut transportée en Espagne. Durant les guerres de Napoléon, quelque général français la mit dans son butin et elle passa de nouveau les Pyrénées : elle était, en 1817, à Bruxelles[2]. Les six fractions qui représentent

[1] GUICHARDIN, *Description des Pays-Bas.*

[2] *Ursula, princesse britannique*, par le baron DE KEVERBERG, page 109.

deux chœurs d'anges, les ermites, les pèlerins, les soldats du Christ, les juges équitables, ornent maintenant le château du roi de Hollande, à La Haye. Celles qui retracent la Vierge et St-Jean appartiennent au roi de Bavière, depuis l'année 1823; le roi de Prusse a fait acheter Dieu le Père et la grande scène du milieu, pour les réunir aux six volets originaux qu'il possède; l'auteur a inscrit sur le bas de la fontaine : *Michael Cocxie me fecit anno* 1558[1]. On ne sait ce que sont devenues les toiles où figuraient Adam et Ève.

Une seconde reproduction fut exécutée vers le commencement du dix-septième siècle et placée dans la chapelle de la maison de ville, à Gand. Elle est sur toile, fixée sur plusieurs châssis maintenus par un seul cadre, en sorte que les ailes ne peuvent se fermer et ne sont pas peintes au dehors. L'artiste inconnu, mais habile, qui l'a faite, a copié son modèle avec une grande exactitude. Les Français la vendirent publiquement à M. Charles Hisette, en 1796. A la mort de celui-ci,

[1] C'est ainsi que M. Dansaert-Engels a lu la date (lettre du 11 septembre 1817); M. Waagen donne celle de 1555, mais ce doit être une erreur, attendu que selon Vaernewyck les tableaux furent *faits* en 1558; or, le travail n'ayant duré que deux ans, une des fractions ne peut avoir été peinte trois ans plus tôt. La première époque est d'ailleurs celle où Philippe II monta sur le trône.

M. Aders, le célèbre amateur de Londres, l'acheta pour sa belle collection et elle est restée entre ses mains.

En 1566, au moment où de stupides sectaires brisaient et lacéraient les chefs-d'œuvre nationaux, l'original fut adroitement soustrait à leur frénésie.

Le 1er juin 1641, le feu embrasa la toiture qui couvrait la grande nef de St-Bavon. Heureusement la voûte avait été reconstruite à neuf, par les soins de l'évêque Triest, et elle arrêta les flammes. Néanmoins, comme le péril était imminent, comme on ne savait pas que l'incendie aurait une fin aussi prompte, le retable fut enlevé dans l'espace d'une heure.

Quand il eut repris sa place sur l'autel, son ancien trône, la foule continua de se presser alentour aux époques solennelles. Cet usage était encore observé, lorsque l'empereur Joseph II parcourut l'église en 1785. On lui montra l'*Agneau mystique*, et, chose vraiment surprenante! Adam et Ève le scandalisèrent. Le prince voltairien jugea peu décente leur nudité naïve : le lecteur de la *Pucelle* blâma la chaste ingénuité des vieux artistes; il s'étonna de ce qu'on laissait voir un pareil tableau à la multitude. On prit pour des ordres ses remarques saugrenues et on ferma servilement les ailes. Une nuit factice enveloppa la noble image : un monarque pudibond l'avait critiquée,

elle n'était plus digne de voir la lumière et ne devait plus affronter le soleil.

En 1794, les commissaires français enlevèrent les panneaux du milieu. On profita de leur absence pour cacher les autres. M. Denon, directeur du musée de Paris, demanda, réclama, exigea ces volets; il offrit même en échange des toiles de Rubens. Mais l'évêque, M. Fallot de Beaumont, qui comprenait l'importance énorme de ces tableaux pour la ville, demeura inébranlable et ne voulut jamais les donner. A la chute de Bonaparte, ils furent rendus à la Belgique : on les exposa quelques semaines dans le musée de Gand, où ils firent naître la plus vive admiration, puis le bourgmestre les remit solennellement à la fabrique : un procès-verbal de cet acte public fut dressé le 10 mai 1816. Les panneaux brillèrent encore une fois sur l'autel; malheureusement on avait gardé la mémoire des sottes paroles de Joseph II; on se prosterna devant son ombre et les volets ne furent pas remis en place. Cette condescendance posthume devait amener de tristes résultats.

On n'est jamais trahi que par les siens, dit un proverbe populaire. Dans le cas présent, l'expérience vint encore justifier cette lugubre maxime. La composition admirable qui avait échappé à tant de malheurs, que Philippe II et l'incendie avaient respectée, que les Iconoclastes n'avaient pas détruite, que la France avait rendue, que

les barbouilleurs n'avaient pas annulée, qui se trouvait pure et entière au bout de quatre cents ans, ce fut un Belge qui la démembra, qui la dépiéça, en employant la fraude et en se moquant de la nation. Les peintures centrales étaient revenues depuis peu, l'évêque De Broglie s'était retiré en France, et un vicaire du même pays administrait par intérim le diocèse de Gand, lorsqu'un nommé Nieuwenhuys, marchand de tableaux, jugea qu'il était bon de pêcher en eau trouble, comme s'exprime M. Louis de Bast. Il se présenta donc aux chanoines, il leur assura que les images des ailes n'avaient aucun mérite, sauf celui de l'ancienneté, qu'elles ne se rapportaient nullement au sujet du milieu, que la mode des vantaux était d'ailleurs passée; il leur offrait une occasion de s'en débarrasser avantageusement et ils auraient tort de ne pas la saisir. Il n'était point ladre, et leur en donnerait jusqu'à six mille francs! Les bélîtres le crurent et acceptèrent. Le trésorier Volders lui signa une quittance; il emporta sa proie, courut à Bruxelles et mit en lieu de sûreté les magnifiques panneaux. Avec l'instinct du brocanteur, il flairait quelque poursuite judiciaire. Le lendemain de ce désastreux marché, M. Louis de Bast, l'investigateur patient et habile, en eut connaissance. Il alla trouver immédiatement, à Bruxelles, M. Van Hulthem, alors greffier de la deuxième Chambre des États géné-

raux ; le comte de Lens, bourgmestre de Gand, l'avait accompagné dans le même but : grâce aux deux personnages, la police fit une descente chez M. Nieuwenhuys. Mais le négociateur madré avait pris ses mesures : on ne trouva rien et il fallut se contenter d'un procès. On le cita donc devant les tribunaux. Or les procès enchantent cette classe d'individus : la justice humaine, telle que nous la voyons à notre époque, est une forêt où l'on s'embusque pour piller légalement ses adversaires. Notre homme accepta donc le terrain où on le plaçait et commença par traîner l'affaire en longueur. On l'avait actionné dans le courant de 1816 ; en 1818, le jugement n'était pas rendu. Tandis que les avoués griffonnaient, que les avocats jasaient, M. Nieuwenhuys fit clandestinement sortir de Belgique les six panneaux. Il les vendit cent mille francs à un Anglais, M. Solly, qui habitait la capitale de la Prusse. D'une autre part, le vicaire de M. De Broglie avait quitté le pays : le sieur Volders portait seul désormais la responsabilité de la vente. On ne continua pas les poursuites, dont l'objet principal se trouvait hors d'atteinte, et qui n'avaient plus d'autre résultat possible que de vider la bourse de l'ignorant trésorier. Ce fut ainsi que les chanoines aliénèrent un ouvrage qui n'était pas leur propriété, mais celle de la cathédrale ; ce fut ainsi que M. Nieuwenhuys rendit superflue la disposition législative, qui

annule tout contrat, où une des parties est lésée des cinq sixièmes[1]. Voilà comment on fait fortune et comment on se pousse dans le monde[2]!

M. Solly ayant vendu par la suite sa collection au roi de Prusse 500,000 thalers, on jugea que les volets de l'*Agneau mystique* avaient été payés à peu près quatre cent mille francs!

Le 11 septembre 1822, ce qui restait en Belgique de l'œuvre étonnante courut un danger plus grand que tous ceux dont elle avait jusqu'alors été assaillie. Les toits latéraux de l'église s'embrasèrent et le feu déploya sa principale rage au-dessus de la chapelle, où était conservé l'*Agneau mystique*. On sait qu'il est peint sur bois; une nappe couvrait l'autel et des franges de broderie pendaient jusqu'à terre; la voûte s'était lézardée; il en tombait une pluie de cendres brûlantes et de plomb fondu. Le retable pouvait être saisi par les flammes d'une minute à l'autre et l'histoire de la peinture néerlandaise privée d'un monument unique. Des hommes courageux se dévouèrent : faisant abnégation d'eux-mêmes, ils s'élancèrent dans l'oratoire, sous l'averse infernale. Sans outils, sans échelles, ils parvinrent à descendre les panneaux,

[1] Les cinq sixièmes de la valeur réelle de l'objet aliéné.

[2] *Messager des sciences et des arts*, année 1825, pag. 165 et suiv. — *Ursula, princesse britannique*, par le baron De Keverberg, pag. 110. — *Description de la galerie de S. M. le roi des Pays-Bas*, par Nieuwenhuys fils, pag. 126.

ce qui offrait un autre péril, car ils sont très lourds, pouvaient les accabler de leur poids et les précipiter sur le sol couvert de métal en fusion. La tentative réussit : grâce à leur patriotisme, le curieux admire, étudie encore cette œuvre essentielle de l'imagination flamande.

Un autre tableau de Jean Van Eyck eut aussi une destinée singulière. Il représentait un jeune homme et une jeune fille, contractant mariage et unis par la Fidélité : nous en avons déjà dit un mot. Cette composition allégorique tomba entre les mains d'un barbier à Gand [1]. La princesse Marie, sœur de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas, eut l'occasion de la voir chez lui : elle la trouva si belle, si brillante, qu'elle en fit l'acquisition et donna au propriétaire, pour l'obtenir, une charge qui lui rapportait cent florins annuellement.

Tous les travaux des célèbres frères n'ont point eu, comme l'*Agneau mystique*, le bonheur d'échapper à la démence des Iconoclastes. La plupart furent anéantis : dans cet odieux massacre, les ouvrages d'Hubert périrent presque sans exception. Ces artistes brilleraient d'une splendeur bien plus vive, si on n'avait pas éclipsé leur gloire

[1] Il y a dans le texte de Karel : *wondheeler,* chirurgien ; les barbiers alors exerçaient les deux professions. Vaernewyck emploie le mot *barbier*.

et mutilé leur génie. De profondes nues voilent maintenant leur astre chagrin : on dirait un soleil d'hiver qui se couche tristement au sein des vapeurs. Il fallait bien que ces douloureuses paroles fussent légitimées d'avance : « Là où un grand homme a mis le pied, il y a émulation des sots pour en effacer la trace [1]. »

[1] De Latouche, *la Vallée aux loups*.

CHAPITRE IV.

Les Van Eyck.

Qualités d'Hubert Van Eyck. — Tableaux de sa main qui nous ont été conservés. — Manière de Jean. — Description de ses œuvres principales. — Tableaux demeurés en Belgique et en Hollande. — Tableaux du musée de Paris. — Ouvrages disséminés en d'autres lieux. — Parallèle des Van Eyck et des grands maîtres contemporains.

Lucas de Heere avait fabriqué au seizième siècle une ode assez mauvaise à la louange du tableau de Gand, et on l'avait inscrite en face de ce chef-d'œuvre, sur un panneau placé contre la muraille. Karel Van Mander nous l'a transmise : elle offre peu d'intérêt. Un vers toutefois semble y dire que non-seulement Hubert avait commencé le retable, mais qu'il avait l'habitude de diriger les travaux

accomplis par les deux frères[1]. Étant l'aîné de Jean et de Marguerite, auxquels il avait d'ailleurs appris l'art de peindre, il exerça toujours dans la famille une autorité paternelle. Son élève ne se regardait comme entièrement libre que lorsqu'il prenait le pinceau pour une œuvre isolée.

La production la plus authentique d'Hubert Van Eyck est la partie de l'*Agneau* qu'il a exécutée. Les trois figures supérieures sont évidemment de lui. Un fond d'or étale derrière elles sa splendeur uniforme : on y voit des inscriptions étendues, selon l'ancienne coutume. Dieu le Père, Marie et saint Jean-Baptiste, mais surtout Dieu le Père, ont une grandeur bysantine. Ils doivent à la symétrie de leurs vêtements, au calme de leur pose, à leur grave expression un air tout à fait hiératique. Les traits mêmes de Jéhovah présentent une certaine roideur sculpturale. Le blême soleil de l'empire d'Orient a jeté ses lueurs sur ce groupe, à travers les nuages du mysticisme chrétien. La pompe exagérée des costumes lui donne aussi un caractère primitif.

Le travail est de la dernière finesse : la précision, la régularité du dessin annoncent une patience à l'épreuve ; la minutieuse délicatesse des

[1] « Hy hadde 't werck begonst, alsoo hy was ghewent. » Cela pourrait vouloir dire cependant qu'il l'avait commencé *selon sa manière habituelle*.

mains charme les regards. Les couleurs sont fondues avec une extrême habileté, vives, intenses, chaudes et harmonieuses ; on ne distingue pas un seul coup de pinceau. Les têtes de saint Jean et de Dieu le Père offrent des tons rouges d'un aspect bizarre que l'on retrouve dans le panneau central, sur la figure des poètes, des artistes sacrés. Les ombres se rapprochent du brun et sont assez dures. Ces trois personnages suffisent pour prouver que Hubert possédait complètement l'art de manier la peinture à l'huile.

Waagen pense que toute la série d'en haut doit être regardée comme son ouvrage, sur la face interne et sur la face externe. M. Louis De Bast croit qu'il n'a pas même achevé les deux chœurs d'esprits célestes. Les grands panneaux qui renferment ces derniers, Gabriel et Marie, se trouvant à Berlin, nous ne sommes pas en état de donner notre avis. Pour Adam et Ève, et la portion d'intérieur, où on aperçoit une rue de Gand, par une fenêtre, ils nous semblent d'un naturalisme si avancé qu'on doit les croire du jeune frère.

Le tableau du musée d'Anvers qu'on attribue à l'aîné me paraît aussi d'une époque bien plus récente : on l'exécuta, selon toute probabilité, vers la fin du quinzième siècle, ou vers le commencement du seizième. Le dessin en est beaucoup trop libre pour qu'on le suppose réellement d'Hubert. L'ouvrage possède néanmoins beaucoup de mé-

rite. La Vierge a une tête charmante et l'incline avec grâce; elle se montre à nous comme une belle fille du Nord. La tête de Jésus est aussi fort agréable, pleine d'expression et de douceur. Les mains sont roides, peu détaillées, sans attrait, ce qui les distingue des mains faites par Hubert. Près de Marie, sur un autre panneau, on voit les donateurs, portraits magnifiques de ton et de vérité. Hubert ne reproduisait certainement point la nature avec cette complète exactitude.

Nous n'avons aucun renseignement positif sur les tableaux de Vienne, que les uns croient d'Hubert, les autres, de Jean Van Eyck [1].

Lamentable sort des artistes! Un homme qui a vécu soixante ans, qui a travaillé pendant quarante, et mis sans doute au jour des œuvres nombreuses, ne comparaît devant la postérité qu'avec un aussi faible bagage, tant le destructeur universel l'a dépouillé en chemin!

Les pertes de Jean Van Eyck ont été moins considérables. Le temps et les fanatiques ont épargné de lui une quarantaine d'ouvrages. On peut donc mieux étudier, mieux spécifier sa manière de concevoir et le genre de son exécution.

Ses tendances étaient presque uniquement objectives, ou, si l'on aime mieux, il reproduisait les formes du monde extérieur avec une fidélité

[1] Voyez le chap. V, où nous indiquons les sujets.

scrupuleuse. L'inspiration lui venait du dehors et ne jaillissait point toute brûlante du fond de son âme. Il copiait lentement, patiemment le réel, sans lui faire subir d'altérations pour le mettre en harmonie avec un idéal intérieur. Son esprit ne cherchait point dans le domaine illimité du beau des formes surnaturelles. Créateur de l'art néerlandais, il lui donna pour principe l'imitation, et pour but, la vérité. Ce caractère distingue ses compositions les moins pareilles.

Aussi dans les objets qu'il peint nul trait ne semble-t-il lui échapper. Il remarque et saisit les moindres circonstances : l'âge, l'état, les passions, la nature de la peau, tous les détails de la physionomie sont habilement rendus. Le système organique de ses modèles revit complètement sous sa main. Ses personnages ont d'ailleurs une parfaite naïveté de pose, de gestes, d'expression : rien de conventionnel, de théâtral, d'exécuté en vue du public; ils agissent, ils sentent pour eux-mêmes et se livrent tout entiers au fait qui les occupe : ils ne savent pas qu'on les regarde, ils ne se drapent point en conséquence. Ses tableaux sont comme un petit monde *réel,* qui n'a aucun souci du grand monde; il semble qu'une toile, s'étant levée subitement, nous y laisse plonger le regard [1]. Nous découvrons une sorte de miniature

[1] WAAGEN, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck.*

vivante; une population exiguë se meut dans des temples lilliputiens, dans des demeures étroites, et une nature pygmée végète sérieusement au fond de la perspective, où poussent des herbes microscopiques, où se dressent des forêts naines, mais véritables.

Jean, toutefois, n'est point un servile copiste. En imitant la nature, il l'embellit d'une manière spéciale. Ses couleurs sont plus chaudes, plus intenses, plus vives : grâce à la finesse qu'il leur donne, à l'éclat de ses vernis, au soigneux aplanissement de la surface, il simule avec bonheur la lumineuse rutilation des objets, difficulté immense dont triomphent peu d'artistes. Presque tous rendent par des tons mats les nuances brillantes de leurs modèles; quelques-uns même recherchent volontairement cet effet, comme le Titien. Van Eyck montre dans le choix de ses accessoires un goût délicat : il ne choque jamais la vue comme le firent après lui les peintres flamands et espagnols. Une élégance suprême ennoblit ses ouvrages : ses étoffes sont aussi pompeuses, aussi fraîches qu'il a pu les imaginer; il y sème l'or, les diamants et les perles; il répand même des pierres précieuses le long des chemins et dans l'herbe des pelouses, lorsqu'il traite des sujets sacrés. Ses lits avec leurs custodes, ses vases, ses *faudesteuils*, ses prie-Dieu possèdent un lustre et une opulence qui eussent réjoui la plus difficile

châtelaine de l'époque. Les pierres de ses murailles, les parquets de ses chambres, les terrains de ses collines ont une propreté agréable et une sorte de richesse. Dessine-t-il des fleurs, des oiseaux, des quadrupèdes, il leur prête toute la grâce, tout le charme dont ils sont susceptibles. Par les fenêtres glissent des rayons de soleil doux, brillants et limpides, comme aux plus beaux jours : la lumière de Van Eyck, chose étrange! est presque invariablement pure; ses ciels ne connaissent pas les nuages et leur bleu sans tache a une profonde sérénité. A les voir, on ne dirait point que l'artiste a vécu sous le firmament brumeux de la Néerlande, où une mer de vapeurs roule d'habitude en flots livides. Ses campagnes seules ont des teintes sombres, qui nous transportent dans le Nord. Le sentiment idéal, que l'on ne trouve point sur les figures, pénètre et embellit le monde extérieur.

L'âme de l'artiste n'est point non plus absente de ses ouvrages. Les distinctions de la critique et de la philosophie ne sont jamais complètement acceptées par le réel. Van Eyck, sans le moindre doute, s'appuyait sur l'observation; mais comment observait-il? N'était-ce pas à l'aide de son esprit? Les images qu'il peignait ne traversaient-elles point d'abord son intelligence? Elles devaient subir une altération quelconque dans ce puissant milieu. Nul artiste, nul écrivain ne se montre entièrement objectif : une dose de lyrisme ou de

subjectivité se mêle à toutes les productions humaines. L'un des éléments domine l'autre : c'est en cela que consiste la différence ; vouloir l'augmenter serait vouloir commettre une erreur. Les tendances morales de Van Eyck se trahissent par un caractère analogue à celui qui distingue les accessoires et les fonds de ses tableaux. Ses têtes expriment la douceur, la paix, la bienveillance ; une âme droite et ingénue y brille sous l'enveloppe charnelle. La piété de ses personnages est vraie, profonde, mais tranquille. Le dédain, l'orgueil, la colère, la vanité ne les troublent pas : le dessinateur n'a point souffert des agitations qui bouleversent les hommes de notre époque. Il vivait pour Dieu et pour son art : les orages passaient au-dessus de lui sans l'atteindre, comme ils passent au-dessus des fontaines abritées dans les grottes des montagnes.

Ces dispositions le rendaient éminemment propre à traiter des scènes bibliques. Les édifices, les paysages qu'il dessine ont la charmante et sévère élégance des cathédrales ; les groupes qu'il y place nous causent la même impression. Le monument est noble, riche et pur ; ceux qui l'habitent sont pieux, graves et naïfs ; on croirait sentir, lorsqu'on approche, l'air frais qui dort sous les voûtes des églises, conserve les parfums de l'aloès et verse dans le sang le calme religieux des monastères.

Une circonstance diminue ce poétique effet : les têtes sont presque toujours vulgaires. Quand les types ont de la grâce et de la dignité, c'est par exception. Les figures présentent le plus souvent un caractère si individuel, les détails spéciaux y abondent tellement qu'on les prendrait, en général, pour des portraits. Ici commence la longue suite de paysannes sans tournure, de grasses matrones et de rustauds joufflus, qui simulent dans les tableaux néerlandais la Vierge, le Christ, les saintes et les bienheureux. L'influence de Cologne, les traditions bysantines cèdent la place au goût local. La tabagie flamande s'est ouverte et le peintre y choisit ses modèles, à travers des nuages de fumée. Il y reviendra en tout temps : elle ne se fermera plus.

Le règne de la trivialité n'est pas encore établi néanmoins. Elle est combattue par le sentiment religieux et par un souvenir des formes idéales, qui hantaient les bords du Rhin, devenant immobiles et immortelles sous le pinceau de l'artiste. Le retable de Gand, les noces de Cana, d'autres productions achevées sont comme des palais, où s'offrent à nous maintes créatures majestueuses ou charmantes.

Ainsi que presque tous les penseurs dont l'âme est tranquille, Jean Van Eyck aimait les scènes d'un caractère symbolique, ou au moins ayant une corrélation avec les doctrines, avec les

actes les plus mystérieux du christianisme : la chute de l'homme, l'incarnation, la Trinité, la rédemption, les songes de l'Apocalypse. Son frère semble avoir partagé ce goût. L'*Agneau mystique* nous le montre en plein développement. Du sujet il passe aux accessoires : les ornements des édifices, les sculptures des prie-Dieu, les médaillons des cadres renferment de graves épisodes, qui commentent le principal motif.

Sous le rapport de l'exécution matérielle, Jean a un dessin plus libre, des tons moins sombres que Hubert. Il paraît avoir manié plus hardiment le coloris : on pense même qu'une seule touche lui suffisait en nombre d'occasions. Les chairs sont tant soit peu transparentes; il a aussi quelquefois les tons rouges que nous avons signalés dans les œuvres de son frère. « Il ne craignait pas, dit Waagen, d'employer les couleurs pures et sans mélange; il savait les disposer de manière à ce qu'elles ne se fissent pas mutuellement tort, à ce que l'ensemble n'eût pas l'air bariolé; bien mieux, l'œil est charmé par l'intime accord de ces nuances si vives, et leur fraîcheur ne les empêche aucunement d'être harmonieuses.

» Malgré la splendeur inouïe de ses costumes, il sait avec une extrême adresse maintenir au même degré le ton de ses chairs, en sorte qu'elles ne paraissent ni blafardes, ni enluminées. Il ne leur donne point d'ailleurs une seule nuance : il les

individualise et spécifie comme les traits, comme l'expression. Évitant sans cesse de prodiguer le blanc dans les lumières et le noir dans les ombres, il ménage soigneusement la couleur locale : de là vient qu'elle est si pleine. L'échelle de ses gradations, depuis la teinte la plus plus vive jusqu'à la plus sombre, est en même temps si délicate et si étendue que, par une progression imperceptible, ses formes s'arrondissent au point de sembler vraiment saillantes. Il adoucit les transitions, il déguise ses coups de pinceau d'une manière tellement heureuse, qu'on ne prendrait pas ses figures pour de pénibles travaux, mais pour des créations naturelles. On ne peut pas dire néanmoins qu'elles soient léchées ou flasques; tous ses tableaux prouvent, au contraire, que sa peinture est ferme et précise. » Voilà certes une appréciation très fine, très habile: on y reconnaît la sagacité allemande. L'étude particulière des œuvres de Jean Van Eyck fera ressortir les autres détails de son exécution.

Le plus ancien travail de lui, qui nous soit demeuré, est la tête du Sauveur exposée à l'académie de Bruges. Un cadre fictif l'environne ; au-dessus du Christ, on lit :

Jesus via, Jesus veritas, Jesus vita.

Au bas, dans la première gorge du cadre simulé :

Speciosus formâ præter filiis hominum.

Dans la gorge inférieure :

ALS IKH KAN. Johannes de Eyck inventor, anno 1420, 30 januarii.

M. Louis de Bast, en subtilisant sur le troisième chiffre, y a vu un 4, mais c'est bien un 2, et tout le monde, j'ose le dire, sera de mon avis. L'inscription placée dans le champ même de la peinture, les trois bouquets d'ornements qui tiennent lieu de nimbe, l'alpha et l'oméga dessinés à droite et à gauche devraient d'ailleurs faire choisir la date la plus ancienne, vu que ce sont des caractères primitifs. La peinture elle-même a, en outre, une saveur d'archaïsme bien prononcée. Les traits sont durs et roides; on y observe l'immobilité sculpturale d'Hubert. Le front a une grandeur énorme et totalement disproportionnée. La chair offre les tons rouges transmis au jeune artiste par son frère. Les cheveux séparés sur le haut de la tête sont aussi d'un brun rougeâtre : la barbe et les moustaches s'accordent avec la tradition; le coloris est vif, intense, mais âpre et sans mollesse. On ne voit plus aucune trace de majesté bysantine; l'expression et l'élégance font défaut, Jésus ressemble à un paysan; la vulgarité de l'auteur se trahit dans cette première œuvre, non la première qu'il ait faite, car il avait alors trente-quatre

ans, mais la première parmi celles que nous possédons encore.

Le même édifice contient un ouvrage plus étendu; il a gardé son cadre primitif, au bas duquel se trouvent ces paroles: *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala hujus ecclesie canonicus per Johannem de Eyck pictorem et fundavit hic duas capellanias de gmo* (gremio?) *chori domini* 1434. *Complevit anno* 1436. Ce fut donc pour le chanoine De Pala, ou plutôt Van der Paele, que l'artiste peignit ce tableau destiné à l'église St-Donat de Bruges. Dans les angles du cadre on voit tour à tour ses armoiries et celles du doyen qui présidait le chapitre, Rodolphe de Meyer. Au milieu du panneau, la Vierge est assise sous un dais de tapisserie verte; de longs cheveux crêpelés descendent sur ses épaules, une ferronnière les maintient et couronne le sommet du front. Marie est grasse et mûre comme une femme de trente-cinq ans : elle a un type néerlandais et de pâles sourcils, presque nuls. Un vaste manteau rouge la drape de ses plis fastueux et traîne abondamment sur la terre. Ses genoux servent de trône à l'enfant divin; il est nu, sans charme et sans grâce; ses cheveux blonds et rares sont loin de l'embellir. L'excessif amour de la vérité, qui caractérise Van Eyck, le poussait à donner au petit Jésus les formes d'un nouveau-né; dans la plupart des scènes bibliques, la Naissance, l'Adoration des Mages,

celle des Bergers, la Circoncision, la lettre morte demande qu'on le peigne ainsi ; l'artiste a le droit d'interpréter, de modifier les textes, mais alors il abandonne l'exactitude scrupuleuse pour envahir la sphère absolue de l'idéal ; ce n'était pas l'esprit de Jean, ce n'est point la méthode néerlandaise. Il suivait donc les paroles de l'écriture et, ne prenant pour modèles, le plus souvent, que de tout jeunes nourrissons, il avait fini par en contracter l'habitude. Il ne s'éloignait pas de ce type, au lieu de faire comme les peintres italiens, qui donnent à l'aimable victime le corps gracieux et potelé d'un enfant de trois ou quatre ans. Les nus sont, du reste, le côté le moins louable de ses œuvres : les figures d'Adam et Ève, qui nous ont déjà occupés, ne méritent point, à beaucoup près, une estime aussi grande que les autres personnages de *l'Agneau mystique,* où l'on ne voit aucune trace de faiblesse ni de mauvais goût. Sur les bras du siége que Marie occupe sont taillés en ronde bosse deux groupes, qui ont un rapport secret avec la scène principale : ils nous montrent Caïn tuant son frère et Samson déchirant le lion symbolique, dont la gueule doit se remplir de miel. A droite s'agenouille le chanoine Van der Paele : d'une main il porte ses besicles, de l'autre son bréviaire. C'est un homme âgé, qui ne manque pas d'embonpoint : des rides nombreuses sillonnent son visage. L'artiste a déployé ici toute sa patience ;

il a exécuté un portrait auquel on peut accorder le nom de chef-d'œuvre. Holbein et même Denner ont eu de la peine à vaincre cette minutieuse fidélité. St-Georges, le patron du chanoine, est debout derrière lui ; les tendances peu délicates du peintre se révèlent là d'une manière fâcheuse. Au lieu du noble chevalier, qui lutte contre les dragons, il a dessiné un rustre à la sotte mine, qui ôte bêtement son casque et tire le pied en arrière pour saluer le Christ. Une joie triviale anime sa figure qu'elle rend plus niaise encore. De l'autre côté, à gauche, nous apercevons saint Donat, revêtu d'une chape éclatante et d'une mitre splendide. Une crosse non moins pompeuse brille dans sa main gauche ; une petite roue complète, avec son moyeu et ses jantes, sur laquelle sont disposés circulairement des cierges allumés, charge sa main droite. Il a de fortes joues, une tête grasse sans élévation, mais plus intelligente pourtant que celle du pieux guerrier. Le fond du tableau est une église romane, où l'ombre flotte sous les arceaux vivement accusés des nefs.

Bruges possède une autre création d'une beauté rare que l'on peut attribuer à Jean Van Eyck. C'est un diptyque ornant la chambre des marguilliers dans la cathédrale. Entre les deux panneaux se trouve un Christ d'un goût et d'une tournure bien plus modernes, mais qui a sans doute remplacé un crucifix antérieur. Sur le ta-

bleau de gauche la Vierge tombe en défaillance ; elle est soutenue par saint Jean, lequel a ici une admirable tête flamande, pleine de douleur. Près d'eux sainte Madeleine regarde le Messie ; elle joint les mains avec une touchante expression. Le type de sa figure, pris sur les lieux, manque de noblesse, de régularité, mais ce visage est peint d'une manière si étonnante qu'on oublie ses défauts. Deux femmes occupent le second plan ; une d'elles porte son fichu à ses yeux pour essuyer ses larmes ; ses traits sont beaux et harmonieux. Sur le fragment de droite se tiennent six hommes, dont l'un, Joseph d'Arimathie, montre du doigt le Sauveur en disant, selon toute apparence : *Verè filius Dei erat iste;* mais il n'y a pas d'inscription. Le soldat qui est sur le devant a un nez retroussé ; il lève la tête et regarde le Christ : son visage burlesque forme une vraie caricature. Les somptueux vêtements de ces personnages sont exécutés avec un soin sans pareil. Ce groupe mérite pourtant de moindres éloges que le premier. Un ciel ténébreux couronne les deux panneaux, contre l'habitude de Van Eyck ; mais le texte de l'Évangile en faisait une loi. Le coloris est d'une vivacité, d'une finesse, d'une douceur et d'une harmonie prodigieuses. Tout le monde ignore, même à Bruges, l'existence de ce chef-d'œuvre : pas un seul connaisseur ne l'a vu, pas un seul auteur ne l'a décrit : les marguilliers ne revenaient point

de leur surprise, quand je leur en dévoilai l'importance.

Le chef-lieu de la Flandre occidentale possède, en outre, la copie du dernier tableau de Van Eyck, dont nous avons précédemment parlé [1].

La galerie publique d'Anvers contient une reproduction exacte du morceau de Bruges, où se trouve dessiné le chanoine Van der Paele. Ce second ouvrage n'est pas aussi beau que le premier. Il excite néanmoins le plus vif intérêt, à cause de l'extrême fidélité de l'imitation. Peut-être faut-il le croire de Van Eyck; mais, dans l'hypothèse contraire, il prouverait que l'artiste, ayant un modèle semblable sous les yeux, regardait son travail comme une affaire de conscience et la similitude comme une obligation impérieuse.

Le même local renferme un ouvrage signé par le peintre et de la dimension la plus petite [2]. Il est dans son état primitif et porte encore le vernis que l'auteur lui-même a étendu à la surface : le cadre, imitant le marbre, n'a pas été changé. On voit au bas, dans une rainure, la devise de Jean : Als ikh kan, et au-dessous, dans une seconde rainure : Johannes de Eyck me fecit + complevit anno 1439. Il a orné jusqu'à notre époque l'église du village de Dikkelvenne, situé à trois lieues de

[1] Voyez plus haut, pages 82 et suivantes.

[2] Il a 22 centimètres de haut et 16 de large.

Gand, sur l'Escaut. La peinture nous offre la Vierge debout, drapée dans un grand manteau bleu qui traîne autour d'elle : les plis en sont élégants et simples. Elle a une chevelure d'un blond pâle, divisée au milieu et rejetée derrière l'oreille; celle-ci est placée fort en arrière, ce qui donne aux tempes une grandeur énorme; le front ne semble pas moins volumineux, quoique ceint d'un bandeau de perles. La Vierge nous apparaît comme une lourde femme du nord, à l'air un peu trivial : ses sourcils légèrement indiqués annoncent de même le pays de l'artiste. De ses deux mains elle presse contre sa poitrine l'enfant Jésus, qui lui embrasse le cou. Il n'est pas beau et les plis de son propre cou, déterminés par sa position et rendus avec une fidélité inopportune, sont loin de séduire les regards : une mince étoffe lui enveloppe le milieu du corps. Les pieds de sa mère sont appuyés sur le bout d'un tapis resplendissant, que deux anges tiennent par l'autre bout et déploient. Ils sont vêtus de longues robes flottantes et ont des ailes de paon. Derrière le tapis verdoient un banc de gazon et un bosquet en fleurs. A droite de la Vierge ruissèle une petite fontaine de cuivre, où l'eau tombe par quatre embouchures dans une vasque. On y admire le fini de Van Huysum et d'Abraham Mignon.

Un autre panneau, emboîté dans son vieux cadre, orne le musée d'Anvers; ce cadre imite

aussi le marbre et offre aux yeux l'inscription suivante :

Johannes de Eyck me fecit. 1437.

Le tableau est une grisaille à l'huile. On y aperçoit d'abord une femme assise, avec de longs cheveux crêpés, descendant sur les épaules et maintenus par un léger ruban. Un livre ouvert, qu'elle feuillète de la droite, occupe ses genoux; sa gauche presse la tige d'une longue palme. Le bas de sa vaste robe, aux larges manches, couvre la terre fort loin autour d'elle. Son visage est régulier sans être beau, parce que les traits manquent de finesse : à peine voit-on les sourcils. Mais la pensée, la méditation, la rêverie sont très bien exprimées sur ce calme visage. Derrière elle montent les deux premiers étages d'un clocher de cathédrale; seulement il n'y a point de nef, aucune trace d'église : c'est donc une vraie tour percée de trois grandes fenêtres. Des maçons travaillent sur le haut; des tailleurs de pierre, des ouvriers s'agitent au bas. Un groupe de personnages éloignés marchent vers la sainte. Au fond du tableau s'élève une montagne que couronnent un village et une forteresse. Les champs sont remplis d'arbres et la perspective est très bien faite. Par un caprice d'artiste, Van Eyck a déployé un ciel bleu

sur cette peinture incolore [1]. La femme du premier plan a reçu le nom de sainte Agnès, mais je crois que c'est mal à propos. Elle figure sainte Barbe, comme l'indiquent la tour avec ses trois baies, le château dans le lointain, le livre qu'elle étudie et la troupe qui s'approche d'elle : son père absent revient; elle porte déjà la palme du martyre.

Un troisième morceau de Van Eyck enrichit le musée d'Anvers. On l'attribue à Hemling, mais je suis persuadé qu'on a tort et qu'il appartient au chef de l'école [2]. Un grand fleuve en occupe le milieu, un fleuve que la lune éclaire de ses doux rayons. Il a une grande largeur, et des bords variés augmentent le charme de son onde limpide. L'astre nocturne brille au fond de la perspective. Saint Christophe marche dans la rivière, qui lui mouille à peine la cheville. Ses jambes sont nues : son vêtement se compose d'une tunique bleue et d'un manteau rouge, si l'on peut appeler de ce nom l'écharpe volumineuse qui l'entoure et se croise sur le devant de son corps. Un turban couvre sa tête et une forte barbe encadre son visage. C'est une mâle figure de campagnard sans élévation. De ses deux mains il presse un arbre entier sur lequel il s'appuie, comme un autre

[1] Ce tableau a été gravé par Cornelis Van Noorde, de Harlem, à la manière de Ploos van Amstel.

[2] C'est aussi l'opinion de M. Wappers.

homme sur un bâton. Le petit Jésus, portant une robe noirâtre, charge ses épaules : il a des traits doux, ingénus, et lève la droite pour bénir le monde. Le géant ploie sous le maître de l'univers qu'il croyait d'abord un gracieux pèlerin. A gauche du fleuve s'élève un rocher, où l'on aperçoit dans une grotte l'ermite avec sa lanterne, lequel doit baptiser le colosse païen, presque aussi haut que le rocher. Les couleurs sont très intenses, les ombres dures comme pendant la nuit : l'exécution ne rappelle nullement Hemling.

La Belgique doit posséder un autre tableau, qui ornait autrefois le cabinet de M. Van Rotterdam, à Gand, que l'on a vendu après sa mort, que le Gouvernement belge n'a pas voulu acheter, et qui se trouve à Anvers, sans que j'aie pu savoir chez quelle personne. Il représente l'Adoration des Mages : *Le Messager des sciences et des arts* en a donné la gravure (années 1829-1830); M. Van Rotterdam y a joint une explication; il en décrit les figures, puis il continue de la sorte : « Tel est le sujet de cet admirable tableau, certainement un des plus parfaits ouvrages qu'a produits le pinceau de ces grands artistes; c'est à la fois un chef-d'œuvre de dessin et de sentiment, dont aucun commentaire ne pourrait augmenter le mérite; la vigueur de son coloris est telle, qu'exposé dans mon cabinet, au milieu des productions des premiers maîtres de l'école flamande,

tels que de Rubens et Van Dyck, il écrase tout ce qui l'entoure; découvert, il attire seul les regards des amateurs, même de ceux qui sont le moins initiés dans la connaissance des beaux-arts. » Ce passage prouve que M. le professeur Van Rotterdam n'était guère initié *dans* la connaissance de la langue française.

Le catalogue du musée de La Haye attribue aussi à Hemling une Descente de croix [1], où règne le style de Jean Van Eyck. Un paysage en miniature forme la perspective : on y distingue une ville et une habitation féodale entourée d'eau. Les figures du premier plan, vraies et communes, semblent toutes des portraits. La Vierge et une sainte femme ont le front couvert par leur mantille, selon la mode bysantine. Le Christ est maigre, décharné, sans caractère divin : non-seulement la flamme vitale paraît absente de ce triste corps, mais on dirait une momie. Les habillements sont peints avec une extrême finesse, la couleur a une grande vivacité. Les deux belles têtes de saint Jean et de saint Pierre l'emportent sur les autres. Un évêque agenouillé doit être le donateur. Les prétendus Van Eyck d'Amsterdam n'ont jamais occupé l'homme célèbre, ni déshonoré son pinceau.

Nous traiterons beaucoup mieux les ouvrages qui ornent le château du roi de Hollande. Ils sont

[1] Elle porte le n° 59.

au nombre de trois et d'une parfaite conservation. Ils se trouvent minutieusement décrits dans le catalogue, de sorte que nous y renverrons le lecteur. L'un nous offre une Annonciation, les deux autres la Vierge et son fils. L'interprète du Seigneur porte des ailes de paon d'une extrême magnificence, une robe de velours vert à grands dessins, un splendide manteau en damas où l'or et l'écarlate se disputent les regards des curieux; l'opulence de ce costume ne saurait être surpassée. Le parquet de la salle attire aussi la vue : plusieurs sujets de l'Écriture y sont esquissés, alternant avec les signes du zodiaque. Le tableau qu'on nomme la *Vierge de Lucques*[1] présente encore de merveilleux détails: on admire surtout un chandelier, une fiole et un bassin de cuivre rempli d'eau, qui occupent une niche; deux pommes placées au bord d'une fenêtre, à gauche, excitent le même étonnement.

On conserve dans la galerie du Louvre les *Noces de Cana,* où le Rédempteur bénit les vases que lui offrent des serviteurs à genoux[2]. Les convives sont assis au milieu d'une salle étroite, dont le plafond est soutenu du côté de la voie publique par des colonnes, entre lesquelles la vue plonge et aperçoit une place avec des maisons gothiques

[1] Il appartenait jadis au duc de ce nom.

[2] N° 453.

richement ornées. Un gros moine, la tête couverte d'un bonnet noir, les observe du dehors : un jeune domestique franchit le seuil et apporte un gâteau. Jésus, placé à gauche et vêtu d'une robe grise, a un air digne et tranquille : sa mère joint les mains en signe d'étonnement et d'adoration. Sur le devant, le marié découpe et fait les honneurs du repas : ses cheveux lui tombent jusqu'aux sourcils, et là sont taillés en ligne droite et horizontale. Quant à la jeune épouse, elle siége au fond de la pièce. Des arbustes fleuris se déploient comme une tenture derrière elle. Elle porte une robe cramoisie, doublée de blanc et à grandes manches, qui dessine on ne peut mieux ses formes : un manteau de même couleur, doublé de la même manière, retombe sur ses bras ; des cheveux admirables, fins, légers et crêpelés, descendent à leur tour sur le manteau. Une élégante coiffure pourpre, avec une sorte de diadème en pierreries, couvre sa tête. Nul visage ne saurait être plus charmant, plus doux, plus modeste que sa figure. Elle baisse les yeux ; mais on sent qu'elle n'a qu'à relever les paupières, qu'à dévoiler ces chastes merveilles pour inspirer des passions profondes. Le regard de l'amant communiquera sa flamme aux regards de la vierge : l'exaltation du bonheur, les transports de la volupté remplaceront les craintes pudiques de la jeune fille. Van Eyck ici a un moment abandonné ses terres-

tres goûts et, comme dans l'*Agneau mystique*, cherché des formes plus suaves que les formes habituelles. Les autres personnages ont tous un air de calme et de bonté qui gagne le cœur. Ils ne s'occupent pas l'un de l'autre : leur attention est absorbée par le fait miraculeux dont ils sont témoins. A droite et à gauche, dans les coins du tableau, s'agenouillent les donateurs : la donatrice, vêtue en religieuse, a une robe de velours, doublée de fourrure, qui lui sied à merveille : elle est pleine de grâce et d'attrait. Couleur fine, intense et brillante ; dessin minutieux et ferme.

Les Parisiens peuvent encore examiner une seconde image. Elle offre d'un côté la Vierge et son fils, de l'autre saint Joseph ou plutôt le donateur à genoux sur un prie-Dieu, montrant par son attitude sa vénération pour le groupe sacré [1]. Marie occupe la droite : elle est noyée en quelque sorte dans un vaste manteau d'un rouge sombre et d'une étoffe très épaisse, comme l'indiquent les plis. Ses cheveux séparés au milieu de la tête glissent derrière ses oreilles et couvrent ses épaules : un petit ruban noir les presse en guise de bandeau. La figure, qui est jolie, exprime la paix, le recueillement, la chasteté ; mais elle annonce un caractère opiniâtre et une fastidieuse pruderie. Au-dessus de la Vierge plane un ange vêtu d'une

[1] N° 452.

immense robe bleue, muni d'ailes purpurines et dorées d'un ton éclatant ; il porte dans ses mains, pour glorifier la noble mère, une couronne à jour sans proportion avec les deux personnages, très fouillée et très compliquée. Le Sauveur, tout nu et d'un bon dessin, nous apparaît comme un gros enfant aux cheveux extrêmement blonds : il presse dans sa droite le bas d'une croix ornée de diamants. L'homme dévot, dont nous parlions tout à l'heure, nous offre une bonne tête, pleine de sérieux, qui a la réalité d'un portrait. La barbe rase, les plis, les détails de la peau sont rendus avec le plus grand soin : une splendide robe de brocart lui sert d'habillement et ses cheveux sont taillés en forme de calotte. C'est un groupe tranquille, mais austère et peu avenant, qui cause une impression de puritanisme. Ils séjournent dans une salle étroite, dont le plafond a pour appui des colonnes portant des cintres surhaussés. Par-delà les dernières, on aperçoit un petit jardin où se promènent des paons et des pies. Au troisième plan s'étale un magnifique paysage : on découvre d'abord un fleuve, qui ondoie entre de riches collines ; au milieu du fleuve s'allonge une île que couronne un château féodal, avec ses tourelles élégantes et ses toits coniques. Plus près de la demeure qu'habite Marie, Van Eyck a dessiné toute une ville : on distingue non-seulement les maisons, les quais, les rues, la cathédrale, les

paroisses diverses, un pont chargé de monde que protége un grand châtelet bâti dans l'eau, mais les toits, les cheminées, les fenêtres et les portes des logis. De fraîches campagnes brillent au loin et une chaîne de monts bleuâtres domine l'horizon. Le coloris du premier plan est un peu sombre; une abondante lumière baigne la perspective, dont elle augmente encore la magie et la profondeur.

Tels sont les tableaux que j'ai vus récemment et dont je puis parler en connaissance de cause. Ils suffisent, jusqu'à un certain point, pour caractériser dans ses détails la manière de Van Eyck. D'autres peintures ont fixé mes regards, pendant mes voyages en Allemagne et en Angleterre; il y a par malheur trop longtemps, et, comme je ne me proposais point alors d'écrire ce livre, je n'ai pas pris les notes nécessaires. Le public toutefois n'y perdra rien : le chapitre suivant offrira aux lecteurs la description de ces ouvrages, faite d'après les meilleurs critiques de l'Allemagne et autres témoins oculaires.

Le musée Van Ertborn, à Anvers, doit contenir un *Repos de la Sainte Famille* pendant sa fuite en Égypte, que l'on croit de Marguerite Van Eyck. On assurait même à M. Passavant qu'on en possédait les preuves. Ce tableau n'étant pas placé, je n'ai pu le voir; il n'y a d'ailleurs pas de catalogue imprimé; j'espérais lire au moins le

catalogue manuscrit de M. Van Ertborn : le conseil échevinal m'en a grossièrement refusé la communication. Voilà le zèle que beaucoup d'individus, en Belgique, montrent pour la gloire du pays : non-seulement ils le laissent dépouiller de ses chefs-d'œuvre, mais ils se croient des patriotes, lorsqu'ils empêchent d'apprécier les tableaux qui restent. Il semble que le génie de leurs aïeux les chagrine, qu'ils se hâtent de le renier, de faire voir qu'il n'y a rien de commun entre eux et ces puissants esprits.

Facius nomme Jean Van Eyck le prince des artistes contemporains [1] : c'est un brillant éloge que l'on pourrait croire entaché d'hyperbole. Mais quand on examine les tableaux des peintres qui florissaient alors en d'autres lieux, on arrive à la même conclusion. Les écoles d'Italie avaient pour chef l'habile Masaccio. Par la noblesse du style, par son caractère de grandeur, il éclipse Van Eyck; il est plus fort sur la composition, traite les nus, je ne dirai pas avec plus de science, mais avec plus de facilité, d'harmonie, et drape ses personnages avec plus de goût. Jean, à son tour, l'égale au moins par le sérieux, par la vérité de la conception ; il connaît mieux la tête humaine, obtient des reliefs plus prononcés, imite plus fidèlement la nature et exprime la vie

[1] Joannes Gallicus nostri sæculi pictorum princeps judicatus est, etc.

d'une manière supérieure. Quant aux ressources matérielles, couleur, perspective, effets du paysage, brillants accessoires, il laisse bien loin derrière lui son émule. Si Masaccio le domine des hauteurs de l'idéal, Van Eyck mérite cependant la préférence à cause de l'emploi libre, étendu, vigoureux des moyens par lesquels il figure sa pensée : on ne déploya la même adresse en Italie que vers la fin du quinzième siècle.

Ses avantages sur les peintres de Cologne sont identiques. Eux aussi cherchaient dans les riants lointains de l'imagination des formes suaves ou augustes. Ils avaient pourtant gardé la symétrie du moyen-âge. Les proportions de leurs corps étaient bonnes, les jets de la draperie simples et nobles, les têtes féminines séduisantes, pleines d'une expression douce et pure; celles des hommes graves et majestueuses. Ils esquissaient mollement, épargnaient les détails et aimaient les chairs potelées. Ils ne fondaient presque pas les lumières, les demi-teintes et les ombres; de sorte que dans les figures les clairs se rapprochent du blanc et les tons obscurs du brun foncé; plus tard, ils substituèrent à ces couleurs le rose et le vert sombre. La profonde observation de Jean et son habile manière d'individualiser leur manquent tout à fait. Leur technique, on le voit, ne ressemble point à la sienne [1].

[1] Waagen, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck*.—Schorn, *Kunstblatt*, année 1820, n° 57.

Le mérite et la gloire de Van Eyck ont excité dernièrement la convoitise de la France. Un grand historien, dans son patriotisme, les a revendiqués pour lui en faire honneur; Jean, selon lui, serait un wallon, un gaël, c'est-à-dire un Français. Nous ne partageons point cet avis; l'autorité même de M. Michelet, son nom célèbre, nous ordonnent d'exposer nos motifs. *Amicus Plato, sed* ETIAM *amica veritas.* « Son vrai nom, dit-il, est Jean *le wallon,* Joannes *gallicus.* FACIUS, *De viris illustribus,* pag. 46 (écrit en 1466). Le dessin du musée de Bruges est signé : Johes *de* Eyck me fecit 1437. Il a écrit *de* et non *van.* C'est donc à tort qu'on l'appelle Van Eyck, ou Jean *de Bruges.* Dans son œuvre capitale de l'Agneau, il a placé au loin les tours de sa ville natale, pour constater qu'il était un enfant de la Meuse, et pour protester peut-être indirectement contre la Flandre qui volait sa gloire. Né à Maas-Eyck, sur la limite même des langues, Allemand par la patience, ce violent et hardi novateur est encore bien plus wallon[1]. » Les faits que nous avons allégués jusqu'ici répondent d'eux-mêmes à quelques-uns de ces arguments. Pour l'expression de *Johannes Gallicus,* voici la remarque faite par Waagen et dont nous certifions l'exactitude : « Si Facius l'appelle de cette manière, c'est qu'il adopte la

[1] *Histoire de France,* tom. V, pag. 369.

géographie de César, d'après laquelle les Flandres et le Brabant appartiennent à la *Gaule belgique*. Il nomme aussi Rogier de Bruges *Rogierus Gallicus,* et rapporte qu'il a peint une image à Bruxelles, *ville des Gaules*[1]. » Le mot *de* contenu dans la phrase *Johes de Eyck me fecit,* n'est pas un terme français, mais latin, puisqu'il se trouve dans une inscription latine. A Maas-Eyck on parle flamand, et la devise de notre artiste prouve que c'était sa langue maternelle. Il a écrit des vers flamands sur le tableau qui représente le sire De Leeuw [2]. Nous avons dit plus haut pourquoi on le nomme Jean de Bruges.

L'analyse à laquelle nous nous sommes livrés montre d'ailleurs que Jean Van Eyck est bien un peintre flamand. Son amour de la nature le sépare et le distingue de la race française; nous l'avons démontré ailleurs, les Français n'aiment guère la poésie du monde réel. Ce qui les séduit, c'est

[1] Bursellæ, quæ urbs in Gallia est, ædem sacram pinxit absolutissimi operis. Facius, pag. 49. — Waagen, pag. 76.

[2] Ce tableau orne la galerie de Belvedère, à Vienne; on lit sur le cadre :

Jan de *Leeuw* op sant Orselen dach
Dat clar eerst met oghen sach. (1401.)
Gheconterfeit nu heeft mi Jan
Van Eyck; wel blyct wanneer began. (1436.)

Le mot *Leeuw,* qui signifie *lion*, se trouve remplacé par un lion en peinture.

l'élégance de la vie urbaine et les élégantes recherches de la forme. Leurs critiques sont surtout des grammairiens, leurs poètes des hommes de style, leurs dramaturges des versificateurs. La symétrie de l'enveloppe les charme, les préoccupe tellement qu'ils oublient le fond. Le costume, les manières, le luxe des dehors, éveillent et absorbent tous leurs désirs. La profonde ingénuité de Van Eyck, sa manière libre et naïve, leur est à la fois étrangère et antipathique. Il n'a qu'un instrument : l'observation ; qu'un but : la vérité. Il la préfère à la grâce, à la noblesse, à la pompe et aux succès voulus. Sa poésie consiste dans une imitation fidèle. Il représente admirablement sa sévère et féconde patrie : la nature, sous ce climat rigoureux, est pleine d'un attrait insolite, dont l'art peut se contenter. Les bois ont une épaisse et luxuriante verdure qui réjouit les yeux, même lorsque de blafardes nuées cachent le soleil, que les tristes vents du nord mugissent dans les rameaux, que la pluie perce avec fracas leurs arches mobiles, ou tombe lentement, comme des pleurs, de feuille en feuille, puis étoile de ses larges gouttes les flaques d'eau qu'elles abritent. Mais quand le ciel se purifie, le tableau devient splendide : la lumière glisse entre les branches, dore les vapeurs et leur communique l'aspect d'un métal fluide ; les tourterelles sauvages, si multipliées dans les Pays-Bas, roucoulent amoureusement sur

leurs nids ; les nélumbos parfumés sèchent leurs corolles, un paon lointain jette son cri sonore et triste, les dômes de la forêt s'illuminent et les derniers soupirs de la bise se prolongent en faibles murmures. Les terres marécageuses ont elles-mêmes leur beauté : des moissons de roseaux y poussent, aussi denses que le froment d'un sol bien entretenu ; la sagittaire, aux fleurs blanches et noires, y darde ses vertes flèches, l'oseille aquatique y déploie ses ombelles d'argent, la fauvette babillarde se tresse une demeure parmi les joncs où coasse la grenouille, et les gyrins tournent, tournent, sans relâche et sans trêve, à la surface de l'eau. Il me souvient qu'une après-midi j'errais au bord du lac de Harlem ; une bruine continue refroidissait le temps et obscurcissait l'air ; des voiles éloignées palpitaient dans le brouillard, sur une onde grise et terne. De petites vagues clapotaient faiblement contre les rives humides que je foulais avec précaution. Autour de moi se balançaient le jonc fleuri et la grande éclaire ; sous mes pas, les mourons d'eau, les myosotis fléchissaient pour ne plus se relever. Sombre et mélancolique paysage ! Contrée lugubre et expressive, dont la tristesse répond si bien à la tristesse de l'homme, dont le charme douloureux s'accordait alors avec l'amertume de mon cœur !

CHAPITRE V.

Tableaux des Van Eyck.

A ces tableaux se trouvent joints ceux de leurs élèves anonymes; un grand nombre doivent être des copies faites d'après les œuvres de ces artistes supérieurs et servent à en donner une idée.

DIEU LE PÈRE.

1. Sur le panneau le plus élevé de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, dans l'église de St-Bavon, à Gand : c'est la principale figure; elle occupe le centre de la zone supérieure.

SCÈNES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

2. Dieu à mi-corps et la chute du premier homme (voyez plus bas au numére 59, le tableau

de la galerie de Vienne : Marie et l'Enfant Jésus).

3. De Jean Van Eyck : sur le côté intérieur d'un volet d'autel, Adam et Ève, près de l'arbre de science, que le serpent veut escalader. Un paysage les environne ; le serpent a une tête humaine. Sur le côté extérieur se trouve sainte Geneviève : c'est une grisaille ; la sainte en occupe le bas. Au-dessus de la niche qui l'encadre, on voit à gauche le sacrifice de Caïn et d'Abel, à droite, la mort de ce dernier. Morceau qui orne la galerie impériale de Vienne.

4. Sixième fragment de l'Adoration de l'Agneau mystique, placé à une des extrémités du tableau : Adam, avec cette inscription : *Adam nos in mortem precipitat*. Figure en corrélation avec l'image d'Ève que nous allons mentionner : elle se trouve à Gand.

5. Septième fragment de l'Adoration de l'Agneau mystique, placé à une des extrémités du tableau : Ève debout, tenant un fruit dans sa main droite. Image en corrélation avec celle du nº 4. Elle se trouve à Gand.

6. Au-dessus de la figure d'Adam, qui fait partie du tableau de St-Bavon : Sacrifice de Caïn et d'Abel.

7. Sur le septième fragment du tableau de St-Bavon, au-dessus d'Ève : Abel tué par Caïn.

8. Moïse et le buisson ardent : volet d'autel, par Jean Van Eyck, dans l'église de St-Martin, à

Ypres. M. Bogaert-Dumortier, à Bruges, en possède une vieille copie.

9. Aaron avec sa baguette qui reverdit, volet d'autel, par Jean Van Eyck.

10. Gédéon, l'ange et la toison merveilleuse, volet d'autel, par Jean Eyck. Copie chez M. Bogaert-Dumortier.

11. Vision du prophète Élie, dans l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein. École des frères Van Eyck.

12. Un jeune garçon faisant cuire des coloquintes pour le prophète Élisée et ses disciples (deuxième livre des *Rois*, chap. 4, verset 39); on voit dans le fond du tableau les enfants moqueurs déchirés par des ours; ce tableau orne l'Institut Stœdel, à Francfort. École des frères Van Eyck.

13. La porte fermée d'Ézéchiel : volet de tryptique. Copie d'après Jean Van Eyck, chez M. Bogaert-Dumortier, à Bruges.

14. Le prophète Michée : au-dessus de Marie à genoux, dans le tableau de St-Bavon.

15. Le prophète Zacharie, montrant la Bible : au-dessus de l'ange Gabriel, dans le tableau de St-Bavon.

SCÈNES DU NOUVEAU TESTAMENT.

16. Piété de sainte Anne et de saint Joachim,

dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

17. Saint Joachim et sainte Anne apparaissant aux Carmélites. Dans l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein. École des Van Eyck.

18. Sainte Anne instruisant sainte Coleta; vision de cette dernière; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

19. Sainte Anne accompagnée de deux femmes plus jeunes qu'elle; on aperçoit au fond plusieurs hommes poursuivis par des diables. — Anne et sa postérité. A droite, une procession de Carmélites. —Arbre généalogique de sainte Anne. Tableau conservé dans l'Institut Stœdel, à Francfort, et appartenant à l'école des Van Eyck.

20. L'Annonciation; dans l'Institut Stœdel. École des Van Eyck.

21. La Nativité; dans l'Institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein. École des Van Eyck.

22. La Sainte Vierge au milieu de sa famille et entourée de jeunes amies, qui lui offrent la couronne nuptiale. Tableau du musée de Rouen.

23. Marie reçue dans le temple.

24. Le Mariage de la Vierge; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

25. L'immaculée Conception; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

26. L'Annonciation; près de l'ange, on voit saint Pierre, près de la Vierge, saint Barthélémy.

Côtés extérieurs de deux ventaux. Ils appartiennent à M. Lyversberg de Cologne.

27. Extérieur du cinquième panneau de l'autel exécuté par les frères Van Eyck, à Saint-Bavon. L'ange Gabriel annonce à Marie la volonté de Dieu. Autrefois à Gand, pour l'heure à Berlin.

28. Quatrième panneau de l'autel de St-Bavon. Sur le côté extérieur, correspondant au côté intérieur, où l'on voit des anges jouant de la musique : Marie à genoux. Ce panneau se trouve à Berlin.

29. Jean Van Eyck. « Ejus est tabula insignis in penetralibus Alphonsi Regis, in qua est Maria Virgo ipsa venustate ac verecundia notabilis, Gabriel angelus Dei Filium ex ea nasciturum annuntians, excellenti pulchritudine, capillis veros vincentibus. » (Bartholomæi Facii *De viris illustribus liber.*) Cet ouvrage a disparu du Castelnuovo, à Naples.

30. L'Annonciation, attribuée à Jean Van Eyck. Musée de Dijon.

31. L'Annonciation, volet d'autel, par Jean Van Eyck. Autrefois à Dijon, où M. Nieuwenhuys l'acheta aux enchères en 1818; ce tableau orne maintenant la galerie du roi de Hollande.

32. Extérieurs de deux volets d'autel. L'Annonciation, grisaille par Jean Van Eyck, dans le musée de Dresde.

33. La Sibylle Erithrée à genoux; sur un volet de l'*Agneau mystique*.

34. La Sibylle de Cumes à genoux; sur un volet de l'*Agneau mystique*.

35. Trois anges qui annoncent au son de la trompette la naissance du Christ, grisaille. En bas, à gauche, la Sibylle de Tibur debout. Extérieur du volet gauche de l'autel qui se trouvait jadis à Ypres, dans l'église St-Martin. Copie de M. Bogaert-Dumortier.

36. L'Empereur Auguste, grisaille. Extérieur du volet droit de l'autel qui se trouvait jadis à Ypres, dans l'église St-Martin. Copie de M. Bogaert-Dumortier; sur cette dernière, une inscription nomme l'empereur *Octavianus*.

37. La Naissance de saint Jean-Baptiste. Panneau acheté 400 louis; dans l'Institut Stœdel, à Francfort. École des Van Eyck.

38. Joseph, après avoir été rassuré en songe par un ange, vient trouver la mère du Christ, *pour la prendre avec lui*. Ce tableau appartenait d'abord à M. Fochem de Cologne; il y a trois ans, il était entre les mains de M. Schreibner, marchand d'objets d'art, qui habite la même ville.

39. La Naissance du Christ, par Jean Van Eyck. Dans le Wiltshire.

40. La Vierge et l'enfant Jésus : autour d'eux s'élève un monument où les sept joies de Marie sont représentées en bas-reliefs. Ce tableau, qui est, selon toute apparence, de Jean Van Eyck, a été attribué à Hemling : on le voit dans la collection du poète Rogers, à Londres.

41. Marie portant Jésus dans ses bras. Figure à mi-corps dans un ovale. Grisaille peinte sur le côté extérieur du panneau en la possession de M. Bogaert-Dumortier, à Bruges. Copie.

42. Marie avec l'enfant Jésus dans une niche somptueusement ornée. Ce tableau passe pour avoir été fait par J. Van Eyck, pendant sa jeunesse : il enrichit la collection du roi de Hollande.

43. Marie debout, tenant l'enfant divin, par Jean Van Eyck. A gauche, on voit un petit jet d'eau. Dans la collection de M. Van Ertborn.

44. École des frères Van Eyck. Marie assise, tenant sur ses genoux le Rédempteur, qui feuillète un livre de prières. Dans le haut deux anges. A Berlin.

45. École des frères Van Eyck. Marie sur un trône avec l'enfant Jésus : deux anges sont près d'elle, l'un à droite, l'autre à gauche. Musée de Berlin.

46. École des frères Van Eyck. Marie assise, tenant son fils sur ses genoux et lui offrant un œillet : dans le haut planent deux anges. Musée de Berlin.

47. Milieu d'un tryptique, par Jean Van Eyck. Marie avec l'enfant Jésus, assise sur un trône, au milieu d'une église à trois nefs. (Hirt, page 10.)

48. Marie avec l'enfant Jésus sur un trône somptueusement orné. École des frères Van Eyck Dans l'institut Stœdel, à Francfort-sur-le-Mein.

49. École des frères Van Eyck. Marie environnée de quatre anges et tenant son fils sur ses genoux : un paysage se déroule autour d'elle. Dans la Pinacothèque de Munich.

50. Marie avec l'enfant Jésus. Dans la galerie Wallenstein, que possède maintenant le roi de Bavière.

51. Marie avec l'enfant Jésus assise sur un trône; par Hubert Van Eyck. Musée de Vienne.

52. De Jean Van Eyck : Marie debout tenant son fils dans ses bras. A droite et à gauche, dans l'encadrement, Adam et Ève, ou la chute de l'homme. Musée de Vienne.

53. Marie avec l'enfant Jésus, assise sur un trône et entourée de Ste. Anne, de St. Joseph et de St. Joachim. École des frères Van Eyck. Dans le musée de Dresde.

54. La Vierge couronnée par un ange : devant elle, le donateur adore le Messie. Tableau de Jean Van Eyck. Musée de Paris.

55. De Marguerite Van Eyck : une Sainte Famille, où les carnations ayant été peintes très légèrement, les autres parties du tableau forment saillie. Possédé autrefois par M. Van Ertborn, il se trouve actuellement au musée d'Anvers.

56. Marie et l'enfant divin qui joue avec un oiseau; un paysage les environne et Joseph se tient devant eux. Dans la collection de M. Bettendorf, à Aix-la-Chapelle.

57. De Jean Van Eyck : la vierge peinte comme reine du ciel, portant son fils dans ses bras. Devant elle s'agenouille l'abbé Nicolas de Maelbeke, donateur de l'image. Ce panneau décorait autrefois l'église de St.-Martin à Ypres. M. Bogaert-Dumortier en possède, à Bruges, une ancienne copie.

58. Marie debout portant son divin fils : Ste. Barbara lui recommande le donateur, ecclésiastique agenouillé devant elle. Une fabrique et un paysage occupent le second plan. Tableau de Jean Van Eyck, conservé à Burleighouse, résidence du marquis d'Exeter.

59. École des frères Van Eyck : Marie debout, le donateur et un autre individu, tous deux agenouillés. L'enfant Jésus, que tient la Vierge, bénit la donatrice. Musée de Berlin.

60. L'Adoration des mages, par Jean Van Eyck; autrefois dans la sacristie de l'église St. Donat, à Bruges.

61. L'Adoration des mages, par Jean Van Eyck. Tableau peint pour l'abbaye de St. Michel et qui appartenait jadis au professeur Van Rotterdam, à Gand.

62. L'Adoration des mages; tableau qui, au siècle dernier, se trouvait dans la collection du duc d'Orléans.

63. École des Van Eyck : l'Adoration des mages, avec le monogramme A. W. Collection de M. Aders.

64. École des Van Eyck : l'Adoration des mages; dans la collection de M. Beckford.

65. Adoration des mages; face interne d'un volet, dans la collection de M. Lyversberg, à Cologne.

66. Adoration des mages, par Jean Van Eyck. Dans la Pinacothèque de Munich.

67. Adoration des mages, attribuée à Hubert Van Eyck; dans la galerie du prince Lichtenstein, à Vienne.

68. De Jean Van Eyck : Adoration des mages, envoyée par le peintre au roi Alphonse. Zingaro, en restaurant l'ouvrage, a donné aux trois monarques les traits d'Alphonse, de Ferdinand et de Ferrandino; il se trouve dans l'église du Castello Nuovo, à Naples.

69. Milieu d'un triptyque de voyage: il représente l'Adoration des mages et a été volé à l'ambassadeur russe Tatitscheff, qui possède encore les ventaux où sont peints Jésus sur la croix et le Jugement dernier.

70. De Jean Van Eyck : une tête de Christ, exécutée en 1438. Musée de Berlin.

71. De Jean Van Eyck : une tête de Christ, exécutée en 1420. A Bruges, dans les salles de l'Académie. Ce fut probablement cette tête que Van Eyck donna à la confrérie des peintres d'Anvers, et dont il est parlé dans la phrase suivante : « In't jaer 1549 is 'er door den Antwerpschen adel eenen drikbeker vereert aen deze school,...

waer op verbeeld waeren Jan Van Eyck.... om te vereuwigen dat het aen deze school was dat Jan Van Eyck, in het jaer 1420, in eene vergaedering een hoofd toonde, door hem met olievermengde verf gemackt, waer over hy gecomplimentert is geworden... (*Notice sur l'Académie d'Anvers*, publiée par M. L. Van Kirchhoff. Anvers, 1824.) »

72. Les noces de Cana. Au Louvre.

73. De Jean Van Eyck ou de Hemling. La parabole du serviteur qui rend ses comptes. Ce tableau se trouvait jadis chez M. Camillo Lampognano, à Milan. *Anonyme de Morelli.*

74. Dans le style des frères Van Eyck : l'Annonciation; à gauche, le donateur avec cinq fils; à droite, son épouse avec trois filles. Dans une chapelle de Notre-Dame de Bruges.

75. École des Van Eyck: Un Ecce Homo. Dans la collection de M. Aders.

76. Volet d'un autel portatif, que Jean Van Eyck avait, selon toute apparence, exécuté pendant son séjour en Espagne: il représente les trois Crucifiés. Le chef des soldats plonge le fer de sa lance dans le côté du Christ. Parmi les cavaliers qui entourent la croix, où souffre Jésus, on reconnaît les deux Van Eyck. Sur le premier plan, St. Jean et quelques femmes soutiennent la Vierge tombée en syncope. Madeleine se tord les mains. A droite se tient une femme qui semble un portrait, et pourrait être celui de Marguerite Van Eyck. Dans le fond se dé-

roulent un paysage et la ville de Jérusalem. (L'autre volet représente le Jugement dernier.) L'ambassadeur russe Tatitscheff acquit ce triptyque dans un monastère, et le transporta à Vienne. (Voyez plus haut, le n° 69.)

77. École des frères Van Eyck. Milieu d'autel: le Christ en croix, attribué jadis à Martin Schœn. Dans la galerie de Vienne.

78. La Descente de Croix, par Jean Van Eyck; dans la collection du prince Esterhazy, à Vienne.

79. La Descente de Croix. Dans la chapelle de St. Dominique, à Naples; attribuée jadis à Zingaro, mais faite par Van Eyck, selon Hirt.

80. École des Van Eyck (Gérard Van der Meire? Gérard Horenbout?). Joseph d'Arimathie porte le corps du Rédempteur dans ses bras : auprès de lui, on aperçoit la Vierge à genoux, St. Jean et un homme avec une épée, peut-être St. Pierre. A gauche se tiennent deux femmes. Collection de M. Aders.

81. École des frères Van Eyck : St. Jean tient dans ses bras le corps du Sauveur étendu sur la terre; Marie soulève la tête. Sur le bandeau qui entoure le front de Madeleine, on distingue les lettres suivantes H. A. I. R. T. Dans la collection de M. Aders.

82. D'un élève des frères Van Eyck : le Christ mort sur les genoux de Marie; autour d'eux.

St. Jean, Joseph d'Arimathie et Madeleine. Musée de Berlin.

83. La Résurrection du Christ; face intérieure d'un volet. Dans la collection de M. Lyversberg, à Cologne.

84. La Mort de la Vierge; dans le style des Van Eyck. Galerie des États, à Prague.

85. École des Van Eyck : le Couronnement de la Vierge. Dans la Pinacothèque.

86. Deuxième partie du tableau de St. Bavon : la Vierge assise et couronnée, lit dans un livre qu'elle tient de ses deux mains. Par Hubert Van Eyck. Dans la cathédrale de Gand.

87. Volet droit d'un triptyque : l'Archange Michel; à ses pieds le donateur s'agenouille. Tableau de Jean Van Eyck, ornant le musée de Dresde.

88. Fragment d'une résurrection des morts : un ange pèse dans une balance des monnaies d'or et d'argent : au fond, deux hommes qui ressuscitent; attribué à Hubert Van Eyck. Ce morceau enrichit la collection de M. Lyversberg, à Cologne. D'autres fragments de cette composition doivent se trouver dans la même ville.

89. Cinquième partie du tableau de St. Bavon : huit anges chantent devant un lutrin splendidement sculpté : un d'eux, placé en tête, marque la mesure. Ce morceau exécuté par Jean Van Eyck a passé de Gand à Berlin.

90. Quatrième partie du tableau de St. Bavon :

des anges et des bienheureux jouant de la musique. Ce morceau, exécuté par Jean Van Eyck, a passé de Gand à Berlin.

91. Huitième partie du tableau de St. Bavon, image centrale de la zône inférieure : l'Adoration de l'agneau mystique, placé sur un autel. Dans la cathédrale de Gand.

92. Douzième partie du tableau de St. Bavon : *Christi milites*, les soldats du Christ. Ce morceau est passé de Gand à Berlin.

93. Onzième partie du tableau de St. Bavon : *Justi judices*, les juges équitables. Ce morceau a passé de Gand à Berlin.

94. Treizième partie du tableau de St. Bavon, qui en formait la base ou la pièce inférieure, On y voyait peint l'enfer ou plutôt le purgatoire. Par Jean Van Eyck.

95. Volet de l'autel portatif que Jean Van Eyck peignit en Espagne : il offre aux regards le Jugement dernier. Voyez les nos 69 et 76.

96. Le Jugement dernier : portion principale du tableau conservé dans l'église Notre-Dame, à Dantzig.

97. L'enfer; volet gauche du tableau conservé dans l'église Notre-Dame, à Dantzig.

98. L'entrée du Ciel, les bienheureux; volet droit du tableau conservé dans l'église Notre-Dame, à Dantzig.

MARIE, L'ENFANT JÉSUS ET DIVERS SAINTS.

99. Marie avec l'enfant Jésus sous un dais : à sa droite, St. Pierre et St. Jean-Baptiste; à sa gauche, les patrons de la médecine Cosme et Damien ; au bas du panneau, les armes de Florence. Peinture de Jean Van Eyck ou de son école, exposée dans l'institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein.

100. Marie assise sur un trône et portant le Messie, par Jean Van Eyck. Sur les côtés s'agenouillent le donateur, St. Georges et St. Donat. Tableau qui se trouve à Bruges.

101. École des frères Van Eyck : Marie à genoux adore le fils de l'homme couché devant elle : à droite, on voit St. Jean-Baptiste; à gauche, St. Donat. Musée de Berlin.

102. École des frères Van Eyck : Marie offre une poire à son fils assis sur ses genoux. Au milieu du paysage, on voit à gauche St. Jean-Baptiste, à droite St. François. Musée de Berlin.

103. Milieu d'autel : Marie, assise sur le gazon, lit dans un livre; Jésus, assis devant elle sur un coussin de velours noir, se tourne du côté de Ste. Catherine, agenouillée à gauche et tenant un anneau. Derrière elle, une autre sainte s'agenouille près d'une table. A droite, un saint, assis sur le gazon, reçoit des roses qui lui sont offertes par une jeune personne vêtue de blanc. Derrière eux se tient une troupe d'anges, dont trois jouent de la musi-

que. Un quatrième met un plat rempli de cerises sous le jet d'eau d'une fontaine. Sur l'arrière-plan, on découvre la façade d'une église dédiée à St. Michel. Ce tableau se trouve dans la collection de M. Aders. Passavant le croit de Marguerite Van Eyck, mais la technique prouve qu'il est de la seconde moitié du quinzième siècle et a été peint dans le Brabant

104. Milieu d'autel : Marie assise, portant son fils sur ses genoux; un ange offre une pomme au Messie; de l'autre côté, un ange joue de la musique. A droite, un donateur recommandé par Ste. Catherine; à gauche, sa femme et ses filles sous la protection d'une autre sainte. On croit que ces personnages représentent la famille de lord Clifford; tel est du moins l'avis d'Horace Walpole, dans ses Anecdotes sur la peinture en Angleterre. Ce tableau, qu'il donne comme de Jean Van Eyck, est seulement de son école, et se trouve à Chiswick, près de Londres, dans la villa du comte de Devonshire.

GROUPES DE SAINTS.

105. Dixième partie du tableau de St. Bavon : *Heyremiti sancti*, les saints Ermites. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin. Par Jean Van Eyck.

106. Neuvième partie du tableau de St. Bavon : *Peregrini santi*, les saints Pèlerins. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin. Par Jean Van Eyck.

107. Du même : deux panneaux dont chacun représente un Saint de grandeur naturelle. Dans le Palazzo della Cità, ou Palais ducal, à Gènes.

SAINTS ISOLÉS.

108. Ste. Agnès, par Jean Van Eyck; volet droit d'un autel, conservé maintenant à Alton Tower, résidence du comte de Shrewsbury.

109. Volet gauche d'un autel. Ste. Agnès avec une autre sainte. Dans la collection de M. Aders. Passavant attribue ce tableau à Marguerite Van Eyck, mais le style prouve qu'il a été peint dans la seconde moitié du quinzième siècle et par un artiste du Brabant.

110. Ste. Barbe. Figure à demi-corps, par Jean Van Eyck. Dessin exposé au *British Museum*. Cornelius Van Noorde a gravé, en 1769, l'esquisse de la même sainte par le même artiste, qui orne le Musée d'Anvers. Voyez aussi plus haut : la Vierge avec l'enfant Jésus.

111. Ste. Barbara, tableau de Jean Van Eyck.

112. Portrait de Ste. Bègue, fille de Pepin, duc de Brabant, laquelle vivait en 698. Ce tableau n'est connu que par une gravure.

113. Vision de Ste. Brigite. École des Van Eyck. Dans l'Institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein.

114. Ste. Geneviève, grisaille. Côté extérieur du panneau cité précédemment, où l'on voit re-

présentés Adam et Ève, et qui orne la galerie impériale de Vienne.

115. École de Jean Van Eyck : St. George; devant lui est agenouillé un homme vêtu de noir, qui a les mains jointes. Dans la Pinacothèque.

116. Dessin à la plume : St. Jérôme assis dans un monument gothique; morceau qui n'est pas indigne de Jean Van Eyck. (Willemin, *Monuments français inédits*.)

117. De Jean Van Eyck : «.... Hieronymus viventi persimilis, bibliotheca miræ artis, quippe quæ, si paulum ab ea discedas, videatur introrsus recedere, et totos libros pandere, quorum capita modo propinquanti appareant. » *Bartholomæus Facius*. Cette phrase a beaucoup embarrassé les critiques : Waagen seul en a donné une explication vraisemblable, dans son livre sur Hubert et Jean Van Eyck, page 197.

118. Un St. Jérôme, qui appartenait à Laurent de Medicis et est peut-être le même qui se trouve exposé dans le *Museo Borbonico*, à Naples, où on l'attribue à Nicol'Antonio del Fiore.

119. St. Jérôme dans son cabinet d'étude, avec un paysage en perspective, par Jean Van Eyck. Cet ouvrage était autrefois la propriété d'Antonio Pasqualino, à Venise : il orne maintenant la collection de sir Thomas Aaring, à Stratton. Il est probable qu'il passa en Angleterre avec la galerie du duc de Mantoue.

120. École des frères Van Eyck. Volet gauche d'un autel, représentant St. Jérôme en habit de cardinal. A Vienne.

121. St. Jacques. Volet d'autel.

122. St. Jean. Volet gauche d'un autel, par Jean Van Eyck, à Alton Tower, résidence du comte de Shrewsbury. Voyez aussi plus haut, Marie avec l'enfant Jésus.

123. Troisième partie du tableau de St. Bavon : St. Jean-Baptiste assis, bénissant de la main droite. La toison qui lui sert de vêtement disparaît presque toute sous un manteau vert. Ce tableau est entièrement dû à Hubert Van Eyck. Il se trouve à Gand.

124. Côté extérieur du onzième panneau de St. Bavon. St. Jean-Baptiste, portant sur son bras gauche un agneau, peint en grisaille et comme statue; derrière lui se creuse une niche. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin.

125. De Jean Van Eyck : « Johannes Baptista vitæ sanctitatem et austeritatem admirabilem præ se fœrens. » *Bartholomæus Facius.*

126. St. Jean-Baptiste avec son agneau, aile droite de l'autel conservé à Chiswick.

127. École des frères Van Eyck. Aile droite d'un triptyque: St. Jean-Baptiste portant son agneau. A Vienne.

128. La tête de St. Jean-Baptiste dans un plat d'or. Faisant partie de la collection Aders. Passa-

vant attribue ce tableau circulaire à Jean Van Eyck; on en trouve des répétitions à Cologne et dans les Pays-Bas.

129. Côté extérieur du neuvième panneau de St. Bavon. St. Jean l'Évangéliste, peint en grisaille, sous forme de statue, tenant dans la main gauche le calice, d'où sortent un monstre et quatre têtes de serpents. Derrière lui se creuse une niche. Autrefois à Gand, maintenant à Berlin.

130. St. Jean l'Évangéliste. Face intérieure d'un volet. Celui-ci décore le château d'Alton Tower.

131. Ventau droit d'un triptyque. St. Jean l'Évangéliste à genoux, tenant le calice : derrière lui un ange cueille des roses, plus loin une jeune fille cueille des fruits, qu'une compagne reçoit dans sa robe. Ce morceau fait partie de la collection de M. Aders. On l'avait attribué à Marguerite Van Eyck, mais le style et la technique prouvent qu'il a été exécuté pendant la seconde moitié du quinzième siècle, par un artiste brabançon.

132. St. Jean l'Évangéliste portant le calice, d'où l'on voit sortir un serpent. Volet gauche de la peinture conservée à Chiswick.

133. Aile gauche d'un autel représentant Ste. Catherine. Hirt l'attribue à Jean Van Eyck. Musée de Dresde.

134. Ste. Catherine, par Hubert Van Eyck. Galerie de Vienne.

135. St. Luc, sous les traits d'Hubert Van Eyck,

peignant la Vierge, qui pose avec son fils devant lui. Par les intervalles des colonnes sur lesquelles s'appuie l'édifice, on aperçoit un fleuve et ses deux rives. Demi-nature. Dans la collection Boisserée, à la Pinacothèque de Munich. Strixner a reproduit ce tableau; Passavant le croit de Rogier de Bruges.

136. St. Luc agenouillé se préparant à faire le portrait de la Vierge, tableau que possédait M. Hauber, peintre et professeur, à Munich, mort en 1835. Il a la plus grande similitude avec le précédent, dont il n'est qu'une répétition modifiée. En conséquence, beaucoup de personnes le regardent comme un ouvrage de Van Eyck lui-même. Il a certainement la beauté d'un original et passerait pour tel, sans le St. Luc de la collection Boisserée.

137. École des frères Van Eyck : volet droit, représentant Ste. Madeleine. Attribué antérieurement à Martin Schœn. Musée de Berlin.

138. Style des Van Eyck : la Ste. Famille. On y voit le donateur sous la protection de St. Maurice. Dans la galerie des États, à Prague.

139. Légende du saint ermite Procope : style des Van Eyck. Dans l'Institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein.

140. St. Sébastien. Volet d'autel.

141. Du temps des frères Van Eyck : la Légende de Ste. Ursule, dans la chapelle de l'hôpital des Sœurs-Noires, à Bruges.

142. Ste. Barbe tenant une palme dans sa main

gauche : derrière on bâtit le clocher d'une église. Ce dessin, qui se trouvait dans la collection de M. Enschedé, à Harlem, a été gravé par Cornelis Van Noorde, en 1769. Musée d'Anvers.

143. École des frères Van Eyck : volet gauche d'un autel. Ste. Véronique avec son suaire. Tableau attribué jadis à Martin Schœn. Galerie de Vienne.

ECCLÉSIASTIQUES.

144. Attribué à Hubert Van Eyck, mais d'une époque plus récente : un Empereur et un Évêque debout l'un à côté de l'autre; tableau appartenant au comte de Lamberg Springstein, dans l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

145. École des frères Van Eyck : un prêtre qui dit la messe entouré de plusieurs assistants, dont chacun est un portrait : le donateur se trouve dans le nombre. Ce morceau orne la collection du comte Dudley.

146. Par Jean Van Eyck : Thomas Becket reçoit l'investiture de l'archevêché de Canterbury. A Chatsworth, villa du duc de Devonshire.

PORTRAITS.

Voyez le numéro précédent.

147. Portrait du cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, et neveu de Philippe-le-Bon.

Dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg : ce morceau a d'abord appartenu aux frères Boisserée.

148. *Philipes* de France, duc de Bourgogne, comte de Flandre, peint par Jean Van Eyck, gravé par De l'Armessin.

149. Jean, duc de Bourgogne, surnommé *Sans-Peur*, peint par J. Van Eyck, gravé par De l'Armessin.

150. Joannes, dictus Intrepidus, dux Burgundiæ, comes Flandriœ.

151. Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, dans la collection de M. Abegg, à Manheim.

152. Buste de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, avec le collier de la Toison-d'Or. Dans la galerie ducale, à Gotha. Gravé par De l'Armessin et par J. Louys.

153. École des Van Eyck : tête de Philippe-le-Bon, à Berlin.

154 Portrait d'Isabelle, infante de Portugal. Tableau perdu.

155. Isabelle de Portugal, femme de Philippe-le-Bon. Chez M. Abegg, à Manheim.

156. École des frères Van Eyck : Charles-le-Téméraire, à Berlin.

157. *Charles dit le Belliqueux, duc de Bourgogne etc., fils uniq legitime de Philipe-le-Bon, duc de Bourgogne et d'Isabelle de Portugal,* peint par J. Van Eyck, gravé par De l'Armessin.

158. École des frères Van Eyck : portrait d'une

jeune femme, probablement Marie de Bourgogne; à Berlin.

159. Portraits des deux Van Eyck, par Jean Van Eyck; autrefois dans la galerie d'Orléans.

160. Portrait de Jean Van Eyck; autrefois dans l'église St. Donat à Bruges. Il doit avoir été vendu à un étranger; on n'a aucun indice du lieu où il se trouve.

161. Portrait de Jean Van Eyck; autrefois dans l'église St. Martin, à Ypres. On ne sait ce qu'il est devenu. M. Bogaert Dumortier, à Bruges, en possède une vieille copie.

162. Par Jean Van Eyck : portrait de sa femme âgée de trente-trois ans; à Bruges.

163. Portrait de Jacqueline de Bavière, comtesse de Hollande, par Jean Van Eyck. Dans le musée royal de Copenhague.

164. Par Jean Van Eyck : portrait de Jean de Leeuw, tenant un anneau d'or. A Vienne.

165. Par Jean Van Eyck : « In ejusdem tabulæ exteriori parte pictus est Baptista *Lomellinus*, cujus fuit ipsa tabula, cui solam vocem deesse judices, et mulier, quam amabat præstanti formâ, et ipsa, qualis erat, ad unguem expressa, inter quos solis radius veluti per rimam illabatur, quem verum solem putes. » *Bartholomæus Facius*. Cette peinture a disparu du Castel Nuovo, à Naples.

L'abbé de Maelbeke, voyez le n° 57.

166. Extérieur du douzième panneau de l'autel

de Gand : portrait du donateur, Josse Vydt, qui fait ses prières à genoux. Une niche compose le fond. Ce morceau exécuté par Jean Van Eyck se trouve maintenant dans la gálerie de Berlin

167. Portrait de Josse Vydt; à Vienne

168. Dessin du portrait précédent : il est exécuté à la mine de plomb, sur papier, très simple, mais plein d'expression et de vérité. Les ombres sont formées par des hachures diagonales. On voit aussi sur cette feuille des lignes nombreuses d'une écriture presque illisible, mais qu'il serait intéressant de déchiffrer. Dans le cabinet royal de gravures à Dresde.

169. Extérieur du dixième panneau de l'autel de Gand : portrait d'Élisabeth Vydt, née Borluut : elle est à genoux et prie. On croyait y voir autrefois Marguerite Van Eyck ou la femme de l'un de ses frères. Morceau exécuté par Jean; il est à Berlin.

PORTRAITS DE PERSONNES INCONNUES.

170. Portraits d'un homme et d'une femme qui se tendent la main et sont unis par la Fidélité. Marie d'Autriche, sœur de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas, ayant trouvé ce tableau chez un barbier, lui donna en échange une place qui rapportait 100 florins. On a placé tout récemment dans la *National Gallery* de Londres un panneau

que l'on croit être celui dont nous nous occupons; retrouvé à Bruxelles par le major-général Hay, après la bataille de Waterloo; nous n'avons pas vu cet ouvrage, mais l'inscription qu'il porte nous fait révoquer en doute son authenticité. On y lit sous l'image d'un miroir ovale :

Johnines de Eyck. hic. 1438.

Ces mots n'ont aucun sens suivi et le grand peintre n'a jamais signé le prénom barbare de *Johnines*.

171. Johannes et Hubertus Van Eyck fecerunt. Petit portrait, appartenant à M. De Kronstern, lequel demeure à Nembt, près de Ploen, dans le Holstein.

172. Portrait d'homme, fragment d'une composition plus grande, par un des maîtres formés sous l'influence d'Hubert et Jean Van Eyck. Au château de William Beckford, près de Bath.

173. Ecole des Van Eyck : tête d'un homme âgé, fragment d'une composition plus grande. A Berlin.

174. Par Hubert Van Eyck : tête d'homme; à l'Académie des beaux arts de Vienne.

175. Portrait de femme. (Waagen pag. 159 et 203.)

TABLEAUX DE GENRE.

176. Bacchanale, dessin qui se trouvait jadis dans la collection de M. Hulst, à Amsterdam.

177. Une fiancée que trois femmes et quatre hommes conduisent à son époux, en se dirigeant vers la gauche : dessin exécuté en partie à la mine de plomb, en partie au crayon rouge et que l'auteur n'a point terminé dans le bas.

178. De Jean Van Eyck : le tableau que nous avons décrit page 32. Facius, Vasari et Karel Van Mander parlent de cette peinture.

PAYSAGES.

179. De Jean Van Eyck : le Monde sous la forme d'une sphère. « Ejus est mundi comprehensio orbiculari formâ, quam Philippo Belgarum principi pinxit, quo nullum consummatius opus nostra ætate factum putatur, in quo non solum loca, situsque regionum, sed etiam locorum distantiam metiendo dignoscas. » *Bartholomæus Facius.*

180. Erection d'un clocher (Waagen p. 204).

181. De Jean Van Eyck : un paysage avec des pêcheurs, qui prennent une loutre : peinture qui se trouvait dans la maison de Leonico Tomeo, d'après les notes du voyageur anonyme, édité par Morelli.

SUJET INCONNU.

182. Peinture authentique appartenant au Baron de Merning, à Cologne.

MINIATURES.

183. Ecole des Van Eyck : douze miniatures en grisaille, très-remarquables, avec certaines parties coloriées : au château de Beckford's Tower, près de Bath.

184. Miniatures d'un extrait manuscrit de la Bible (n° 6829), qui se trouve à la Bibliothèque royale de Paris, attribuées à Marguerite Van Eyck par Camus, dans ses *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale*, tome 4, page 117.

185. Miniatures de l'école des frères Van Eyck dans un psautier du *British Museum*, exécuté en 1431.

186. Miniatures de l'école des frères Van Eyck, peintes dans la seconde moitié du quinzième siècle, par un de leurs meilleurs élèves, et représentant des scènes de la Bible : chez M. Young Ottley.

187. Bréviaire du comte de Bedford, avec des miniatures de Marguerite, Hubert et Jean Van Eyck, dans la bibliothèque royale à Paris.

188. École des frères Van Eyck. Heures de Marie de Bourgogne. Chez sir John Tobin, à Oak-Hill.

189. Heures de la Vierge, avec des miniatures exécutées sous l'influence des Van Eyck, vers l'année 1450 au plus tard; chez le duc de Sussex, à Kensington.

190. Grisailles dans le roman de Charlemagne. Bibliothèque de Paris. Voyez *Camus*.

191. Miniatures dans le roman intitulé : Renaud de Montauban ; Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, n° 244. Voyez *Camus*.

192. École des Van Eyck : miniatures d'un manuscrit intitulé : les Chroniques d'Angleterre. Dans la Bibliothèque du *British Museum*.[1]

A ce catalogue j'ajouterai des notes prises par M. Van Brée, longtemps directeur de l'Académie d'Anvers, sur un splendide bréviaire manuscrit de la Bibliothèque St. Marc, à Venise. M. Van Brée se connaissait en peinture, sans le moindre doute, et je pense que les miniatures dont il parle ont bien le style flamand du quinzième siècle. Il attribue toutefois les unes à Jean Van Eyck, les autres à Gérard Van der Meire et à Hemling. Il semble donc les croire contemporains, grave erreur chronologique ; on ne peut supposer en effet que la transcription et l'*illustration* du manuscrit aient duré huit ou dix ans ; or Jean Van Eyck mourut en 1445 ; les premiers ouvrages faits par Hemling sont de l'année 1450, et pour qu'ils eussent travaillé tous les deux à ce bréviaire, Hemling devrait l'avoir continué après la mort du grand inventeur. Mais les indications du peintre moderne ne suivent pas cet ordre ;

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen Malerei.*

et il regarde comme de Hemling la première miniature qu'il cite. Nous rapporterons cependant ses notes parcequ'elles signalent une œuvre brillante du pinceau néerlandais, exécutée pendant le quinzième siècle. On les a trouvées dans les papiers de l'artiste. Nous en devons la communication à l'obligeance de M. Félix Bogaerts, dont les talents et le patriotisme sont bien connus.

« La page 74 du bréviaire représente l'Adoration des Mages; cette miniature me paraît de Jean Van Eyck.

Page 219. Jésus-Christ lavant les pieds de ses apôtres. C'est le moment où St. Pierre dit à son maître : « Seigneur, je ne mérite point que vous me laviez les pieds. » A quoi Jésus répond : « Si je ne vous lave, vous ne participerez point avec moi au royaume du ciel. » Je crois cette miniature de Jean Van Eyck : le ton et le caractère en sont pareils à ceux de la précédente.

Page 286. Ève offrant au premier homme le fruit défendu. La tête de notre mère commune paraît être un portrait de femme, et d'une femme qui avait une figure sans noblesse : la tête d'Adam est plus belle. Travail de Jean : il ressemble beaucoup aux tableaux d'Adam et Ève, que l'on voyait autrefois à Bruges.

Page 470. Sur le premier plan, St. André qui porte la croix de son supplice : dans le fond, il endure le martyre. Sans contredit de Jean Van Eyck.

Page 579. Le miracle de l'âne qui se met à genoux devant l'hostie. La figure de St. Antoine et les têtes des assistants me font croire que ce dessin est de Jean Van Eyck.

Page 594. St. Jean dans le désert, regarde avec trois apôtres le Christ qui se promène au bord du Jourdain. Par Jean Van Eyck. »

Les morceaux que M. Van Brée attribue à Hemling sont bien plus nombreux; nous en donnerons la liste quand il sera temps.

CHAPITRE VI.

Disciples des Van Eyck.

Pierre Christophsen. — Gérard et Jean Van Der Meire. — Hugo Van Der Goes; biographie, tableaux de sa main. — Rogier de Bruges; sa biographie, sa manière et ses ouvrages. — Antonello de Messine : caractère et description de ses peintures.

Nous avons parlé déjà de l'influence qu'exercèrent les Van Eyck; les deux jumeaux fondaient une cité nouvelle, dans un pays propice: bien des hommes, qui fussent restés engourdis sous l'ombrage soporifique des traditions et de la vie commune, électrisés soudain par leur appel, se hâtèrent d'accourir; une population d'artistes vivifia la solitude; ce fut une espèce de Rome septentrionale, qui gouverna longtemps le

domaine de la peinture. Elle n'avait malheureusement pas de bardes, ni d'historiens; si nous avons eu peine à retrouver quelques détails sur les Van Eyck, si une pâle lueur éclaire leur tombe glorieuse, de plus épaisses ténèbres voilent le reste de la nécropole. Le temps a presque détruit la mémoire de leurs disciples; quelques souvenirs épars lui ont seuls échappé; il nous faut les poursuivre dans l'ombre, comme on cherche dans une crypte en ruine les ossements de ses aïeux.

Celui de leurs imitateurs sur lequel on possède les documents les plus anciens est Pierre Christophsen. Vasari le nomme Pietro Christa et le range parmi les élèves des deux frères. La date de sa naissance, l'époque de sa mort, les joies et les catastrophes de sa vie sont également inconnues. Le critique Passavant a fait l'acquisition d'un tableau de sa main. qui se trouvait dans la galerie de M. Aders, à Londres; un coup de pinceau avait effacé la signature; on enleva la couleur et on aperçut l'inscription [1]. Ce travail représente la Vierge, qui tient son fils sur ses genoux; elle est assise sous un dais porté par des colonnettes en cristal et dont les draperies sont brodées en fil d'or : deux prophètes sculptés ornent le haut du trône, Adam et Ève forment saillie plus bas. St.-Jérôme, un livre à main, dans une grave et belle attitude, occupe

[1] Nous l'avons reproduite plus haut, page 80.

gauche de Marie : de l'autre côté, St.-François, armé d'un crucifix à manche de cristal, regarde avec tendresse le noble enfant. Derrière lui la porte de la chambre est ouverte et l'on aperçoit un paysage. La hardiesse et la finesse de l'exécution, la vigueur du coloris trahissent une grande puissance. Le petit Jésus, que l'artiste a moins soigné, rappelle, tant pour la forme que pour l'expression de la tête, celui de Jean Van Eyck appartenant au musée de Bruges [1]. Ce tableau, qui porte le chiffre de l'année 1417, est le plus ancien ouvrage connu, peint selon la méthode nouvelle. Fait bizarre ! aucun morceau exécuté par le maître de 1410 à 1420 ne nous demeure, un seul travail de cette période brave les siècles : il doit son existence aux efforts d'un élève !

Le musée de Berlin renferme une seconde production du même artiste : on y voit le portrait d'une jeune personne de la famille Talbot. Il est signé : *Opus Petri Christophori*. Le style ressemble à celui de l'ouvrage précédent et à la manière du jeune Van Eyck.

M. Oppenheim, de Cologne, possède un troisième tableau, peint jadis pour la corporation des orfèvres d'Anvers. Il représente St.-Eloi, qui vend un anneau de mariage à des fiancés. Assis derrière son comptoir, où brillent des vases d'argent, des perles,

[1] Passavant, *Kunstblatt*, 1841, n° 4.

du corail et d'autres joyaux, il pèse la bague d'un air attentif. Conduite par son amant, la jeune fille lève la main pour saisir le précieux bijou, mais sa figure et sa pose expriment la modestie et le respect. Le recueillement des trois acteurs, surtout du mari futur, donne à la scène un caractère grave et religieux. La composition est des plus simples : les traits, les attitudes, les gestes ne manquent pas d'expression, quoiqu'on n'y trouve point le sentiment et l'énergie de Van Eyck. Le type de la femme s'éloigne de son goût; la couleur vive et brune n'a pas non plus son moelleux et sa transparence. Derrière St.-Eloi, on observe un miroir où viennent se réfléchir la rue et deux personnages qui passent [1]. Il porte l'inscription suivante : PETR°. XPR. ME. FECIT. A° 1449 [2].

Il y a seulement un petit nombre d'années, M. Frasinelli acheta en Espagne deux ailes d'un triptyque et les expédia de Ségovie à Francfort sur le Mein : elles provenaient d'un cloître de Burgos. L'un des vantaux renferme deux sujets : l'*Annonciation et la naissance du Christ;* l'autre, *le Jugement dernier*. Le Seigneur trône sur l'arc-en-ciel, escorté des saints et des apôtres : ses pieds ont pour appui un globe de cristal. La colonne, la croix, tous les instruments de la Passion se groupent près

[1] Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, von Hotho.

[2] Passavant, *Kunstblatt*, loc. cit.

de lui, en témoignage de ses douleurs. Les anges de l'Apocalypse font raisonner leurs trompettes; St-Michel, au centre du tableau, écrase d'un pied Satan et de l'autre la mort : au-dessous de lui, des diables monstrueux tourmentent les damnés. Sur le premier plan, les générations défuntes sortent de leurs tombeaux. On y remarque cette signature : PETRUS XPR. ME FECIT, ANNO DOMINI MCCCC. L. II. L'extérieur des volets nous montre St-Pierre et St-Paul en grisaille.

Un homme dont l'image ne se dessine guère mieux dans le sombre crépuscule de ces temps éloignés, c'est Gérard Van der Meire. Il fut disciple des Van Eyck et peignait à Gand; il y avait exécuté le portrait d'une nonne, qui mourut en 1447 et appartenait à la communauté des pauvres filles de Ste-Claire : ce tableau fut envoyé en Picardie [1]. Ces faits et cette date sont tout ce que l'on sait du vieil artiste. Il avait peint une Lucrèce fort belle qu'un amateur emporta en Hollande; elle fut acquise par un bourgeois d'Amsterdam et s'est depuis lors perdue [2] M. Louis de Bast soutient qu'il aida les frères Van Eyck, pendant qu'ils travaillaient à l'*Agneau mystique*, mais il n'appuie cette hypothèse

[1] Extrait d'un manuscrit de la fin du 15e siècle appartenant à M. Delbecq de Gand : *Messager des Sc. et des Arts*, année 1824, page 132. — Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 379.

[2] Karel Van Mander.

d'aucune preuve ni matérielle ni morale [1]. Quelques ouvrages de lui nous sont restés. En premier lieu, il faut décrire le tableau de St-Bavon. Il se trouve dans une chapelle de cette cathédrale et se divise en trois panneaux. Celui du milieu nous offre le Rédempteur et les larrons sur la croix : Jésus n'est point remarquable : le voleur cloué à gauche se tord d'une manière convulsive. Un assez grand nombre de personnages occupent le devant du terrain, mais ils sont épars, mal coordonnés et forment une scène dépourvue d'ensemble. La vierge défaillante et les deux saintes qui la secourent ont des têtes gracieuses. On admire l'expression de Jean. pleine de douleur et de piété. Un beau cheval blanc, que monte un soldat, est une copie de l'animal qui porte Hubert Van Eyck, sur les volets de l'*Agneau mystique*. Le compartiment de droite représente le serpent d'airain : les couleurs en sont plus vives que celles des autres. Gérard Van der Meire a très-bien rendu l'agonie d'un homme, qui expire sur le premier plan : un autre individu, recommandant à un des personnages de tourner les yeux vers le signe salutaire, mérite encore des éloges. Une foule conduite par l'espérance débouche d'une vallée, comme sur les ailes de l'*Agneau mystique*. Le compartiment de gauche nous fait voir Jésus remuant les eaux de la piscine. Dans le fond de ces trois

[1] M. Hotho trouve, comme nous, cette opinion injustifiable.

panneaux se déroulent de grands paysages peu harmonieux de couleurs : elles y tranchent l'une sur l'autre. Le dessin a toute la finesse de l'école, bien des têtes semblent des portraits ; les nuances sont pâles, les chairs blafardes ; on regrette l'énergique pinceau des Van Eyck. Les draperies traînantes et mal agencées ne valent pas non plus leurs costumes.

L'église St.-Sauveur, à Bruges, renferme une autre production de Van der Meire, qui a la plus grande analogie avec la précédente ; elle est fort belle, quoique dans un état déplorable. Elle nous offre Jésus portant sa croix, Jésus entre les deux larrons, puis Jésus détaché de l'instrument fatal : aucune division ne sépare ces trois actes d'un même drame. Comme à St.-Bavon, le Christ est peu intéressant ; le voleur de gauche est tout à fait pareil et les deux St.-Jean ont une extrême similitude. Le dessin se recommande par une égale fermeté, le coloris surprend par une égale pâleur. La Vierge est belle, plus belle qu'à Gand ; le disciple bien-aimé charme aussi les yeux. Madeleine devant le Christ mort a droit au plus vifs éloges ; la tête commune d'un individu, qui examine le Rédempteur sur la croix, brille d'une étonnante vérité : la manière flamande s'y montre déjà complète. Une vaste campagne s'étale derrière les figures. Nous avons appelé l'attention de la fabrique sur ce tableau qu'on laissait dépérir.

On attribue encore à Gérard Van der Meire un

crucifiement et un enterrement du Sauveur, qui font partie d'un autel suspendu au musée d'Anvers [1], et deux tableaux du musée de Berlin.

Hotho caractérise fort habilement le style de ce peintre et nous ne pouvons mieux faire que de traduire ses paroles. « Aucun disciple des Van Eyck ne s'est approprié comme lui l'élément que Hubert apporta des rives de la Meuse, c'est-à-dire, le goût des artistes de Cologne. Il s'efforce à la vérité d'y joindre les traits essentiels du genre créé par le vieux dessinateur et agrandi par son frère; mais à cet égard il n'obtient qu'un demi résultat. Il assemble dans un large espace un grand nombre de personnes diversement occupées, il multiplie les circonstances et les expressions. Mais il groupe mal et, au lieu de former un tout harmonieux, éparpille les figures, en sorte qu'elles ne remplissent pas d'une manière satisfaisante le champ de ses tableaux. Les corps très-alongés ne révèlent point le sentiment des proportions humaines. Il n'individualise pas complètement; les gestes trahissent bien une heureuse intention, mais elle n'est pas rendue avec succès. Il emploie pour les visages, surtout pour les visages féminins, un type assez uniforme; ses jeunes têtes rappellent les artistes de Cologne : elles sont douces,

[1] Passavant, *Lettre à M. Delepierre*, Messager des Sciences et des Arts, année 1842, page 213.

[2] Waagen, *Catalogue du Musée;* ils portent les numéros 18 et 23.

ont un peu la couleur du parchemin et tournent au gris dans les ombres. L'agencement des costumes diffère de mérite, selon les personnages : il indique le plus souvent la posture et la forme du corps, sans néanmoins attester une science suffisante. Les draperies, dans les petites figures, ont quelque chose de mollement élancé, dans les grandes, elles se brisent en plis durs et raides. Les fonds agrestes sont semés d'arbres, de buissons épars, de rochers très-nombreux, mais qui n'annoncent point une étude sévère de la nature et prennent sur les derniers plans des formes fantastiques.

« C'est relativement à la couleur que Gérard s'éloigne le plus de ses maîtres. Ses tons clairs et légers ressemblent au coloris des peintres rhénans; les nuances chaudes et brunes des Van Eyck disparaissent tout à fait chez lui. Il se sert volontiers pour les habillements du bleu et du rouge vifs, du jaune pâle, de l'ardoisé, du violet lumineux. Les rocs sont d'un brun jaunâtre, le gazon éclairé par le soleil prend aussi une teinte d'or. Van der Meire n'ose point tracer des ombres vigoureuses, et le temps lui-même, qui assombrit les tableaux, n'a pas corrigé la faiblesse de son clair-obscur. La vie intime et l'originalité manquent à ses conceptions, la force et l'harmonie à sa couleur. »

Gérard eut un frère nommé Jean, qui se forma aussi dans l'atelier des Van Eyck et fut un peintre habile. Un de ses ouvrages, exécuté pour Charles-

le-Téméraire, représentait l'*Inauguration de l'ordre de la Toison d'or*. Il était en faveur à la cour de ce prince et le suivit dans ses campagnes. Il doit être mort à Nevers, en 1471 [1].

D'autres élèves marchèrent plus librement et plus hardiment sur les traces des Van Eyck. Les épisodes tirés de l'évangile obtinrent leur préférence : ils peignirent la *Vierge et son fils*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Cène*, le *Crucifiement* et la *Sépulture*. Les histoires grandioses, mais sombres, du vieux Testament charmaient peu leur esprit tranquille et leur âme ingénue : ils ne les traitaient que par exception. Ils ne représentent jamais la sainte famille, comme les Italiens, ni St. Jean sous les traits de l'enfance.

Ils n'égalèrent point leurs maîtres, quant à la poésie de la conception, à la profondeur des caractères et à l'imitation exacte de la nature en général, aussi bien que des individualités. Ils cherchent à compenser leurs désavantages par une plus grande souplesse, par l'abondance et la variété; ils font preuve de soin et d'un talent d'exécution réel.

Dans cette classe d'élèves s'offrent à nous Hugo Van der Goes, que Vasari nomme Hugo d'Anversa. La date de sa naissance est inconnue. D'un esprit vif, d'une intelligence pénétrante, il devint un ar-

[1] Immerseel, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*, etc.

tiste habile et remarquable. On voyait autrefois de lui dans une maison de Gand, tout à fait environnée d'eau et située près du pont appelé le *Muyderbrugje*, un magnifique travail dont une circonstance de sa vie augmentait encore l'importance. Ce tableau peint sur le devant d'une cheminée présentait aux spectateurs la rencontre d'Abigaïl et de David. On sait que Nabal ayant refusé les vivres qu'on lui demandait de la part du chef hébreux, alors errant dans le désert, celui-ci marcha vers sa demeure sur le Carmel avec quatre cents hommes, pour y porter le fer et la flamme. Heureusement Abigaïl, la compagne de ce riche avare, eut le pressentiment du danger qu'ils allaient courir; elle chargea des provisions sur une bête de somme et s'achemina du côté de David. Elle l'appaisa en se jetant à ses pieds, en l'implorant d'une manière éloquente et en lui offrant toute sa maison. Telle est la scène que Hugo Van der Goes avait traitée. Le prince furieux se tenait noblement sur son cheval; l'épouse sensée l'arrêtait, le calmait par ses discours : elle était suivie de ses femmes et cette troupe charmante avait tant de grâce et de dignité que, selon Van Mander, les peintres auraient dû envoyer les modèles à leur école, pour apprendre les bonnes manières. L'invention, le dessin, la couleur, les expressions du tableau étaient admirables, et il ne faut pas s'en étonner, car un brûlant amour inspirait l'artiste. Un nommé Jacob Weytens était propriétaire de

l'habitation et possédait encore une fille très-belle dont Hugo était violemment épris. N'étant pas marié, il sollicitait sa main; il avait reproduit ses formes dans cet ouvrage et la passion avait doublé son talent.

Lucas de Heere, au seizième siècle, trouva ce morceau tellement parfait qu'il écrivit, pour le louer, un sonnet qui existe et où il suppose que les douces créatures interpellent le public. Elles approuvent la manière dont l'artiste les a peintes, se jugent très-vivantes, très-agréables; il ne leur manque que la parole, « défaut peu commun dans notre sexe, » disent-elles.

Van der Goes jouissait d'une haute considération à Gand. Il dirigea les fêtes qui eurent lieu dans cette ville, en 1467, pour l'installation de Charles-le-Teméraire sur le trône des comtes de Flandre [1]. L'année d'après, il travailla aux peintures de décor faites à Bruges pour *la solempnité de ses noepces* et pour un chapitre de la Toison d'Or. Il ouvra dix jours et demi, à raison de quatorze sous par jour; on lui paya donc 7 livres, 7 sous [2]. En 1473, il

[1] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1826, page 128.

[2] Extrait d'un registre de l'ancienne chambre des comptes, intitulé : « Comptes de Fastré Hollet, touchant les ouvrages fais en l'ostel de monseigneur le duc de Bourgoingne en sa ville de Bruges, pour y tenir la feste de sa Thoison d'Or et la solempnité de ses noepces, aussi de plusieurs entremetz de paintures et aultres pour servir aux banquetz d'icelles en l'an MCCCCLXVIII. » Cette pièce a été découverte par M. Schayes et donnée par lui à M. de Reiffenberg, qui l'a insérée

fut un de ceux qui ornèrent la commune gantoise, à propos du jubilé. Il tenait encore la palette, trois années plus tard[1]. Peu à peu le dégoût du monde, la crainte des justices divines s'emparèrent de lui. Abandonnant les voies où court et gambade la multitude, il se fit ordonner prêtre; il devint chanoine régulier au monastère de ***Roodendale***, autrement dit Rouge-Cloître, dans la forêt de Soignes, près de Bruxelles. Il passa pieusement ses derniers jours sous les chênes de cette belle vallée; il y mourut, sans que l'on sache l'époque de sa mort, et y fut enseveli. Les Augustins, compagnons de sa retraite, gravèrent sur sa tombe cette inscription tumulaire :

Pictor HUGO VAN DER GOES humatus hic quiescit.
Dolet ars, cum similem sibi modo nescit.

Son principal chef-d'œuvre eut une singulière

dans son édition de l'*Histoire des ducs de Bourgogne*. M. Schayes est du très-petit nombre des auteurs belges que l'on estime hors de la Belgique; sous la domination hollandaise, il avait un emploi digne de lui; le gouvernement actuel l'a enchainé dans une place inférieure, qui ne lui permet pas de continuer ses travaux. Tout le monde a gagné à la révolution, excepté lui. Les Belges cependant s'irritent des plaisanteries de la France et de l'Allemagne : le meilleur moyen d'y répondre ne serait-il pas de soutenir les hommes qui leur font honneur ?

[1] Selon Karel van Mander, il déployait alors sa plus grande puissance : ***omtrent den jare* 1480 *'t meest bloeide.*** Mais c'est là une des erreurs si nombreuses du vieil historien de la peinture flamande. Hugo à cette époque avait au moins soixante ans, puisqu'il avait eu pour maître Jean Van Eyck, mort en 1445, et il ne pouvait être dans sa plus grande force.

destinée : il formait l'ornement d'un autel, dans l'église St. Jacques, à Bruges. On y voyait le Rédempteur crucifié entre les deux larrons, la Vierge et beaucoup d'autres figures, si admirablement, si soigneusement peintes, qu'elles charmaient et le peuple et les connaisseurs. Le tableau échappa au délire des Iconoclastes, mais l'édifice où il brillait fut changé en temple calviniste et les doctrines nouvelles y étourdirent les sectaires. Un peintre, dont Karel tait le nom par pudeur, conseilla de noircir le panneau et d'y tracer en lettres d'or les commandements de Dieu. Cette proposition barbare ayant été acceptée, il se chargea lui-même de l'exécution. Les fanatiques cependant furent contraints de déguerpir. On s'occupa aussitôt d'annuler leur ouvrage; la peinture première était heureusement si solide, si ferme, si unie, que l'on enleva les lettres d'or et le fond noir encore gras, sans que le tableau eût souffert le moindre préjudice.

On voyait au seizième siècle dans l'église St. Jacques, à Gand. un morceau très-remarquable de Van Der Goes. Il brillait contre un pilier, où il servait de funèbre mémorial à un citoyen portant le nom de Wouter Gaultier. Le panneau du milieu représentait la Vierge assise avec l'enfant divin, haute d'un pied et demi tout au plus. Devant elle croissaient des fleurs, luisaient des diamants. L'extrême délicatesse de cette œuvre, la modestie ravissante peinte sur la figure de la douce Israëlite

enchantaient les curieux, et plus d'une fois Van Mander, comme il nous le dit lui-même, la contempla durant de longues heures. Il admirait aussi un autel du cloître des frères de Notre-Dame, à Gand, où l'artiste, jeune encore, avait habilement représenté la légende ou l'histoire de Ste. Catherine.

Plusieurs tableaux de sa main existent encore. Dans le nombre est celui que Vasari mentionne et qui occupe la même place depuis quatre cents ans. On le voit au fond de l'église Sancta Maria Nuova, à Florence, église construite par Falco Portinari, agent d'affaires des Médicis à Bruges. N'ayant point visité Florence, nous ne pouvons que reproduire la description de M. Passavant. Ce triptyque ornait jadis le maître autel; le panneau du milieu décore aujourd'hui la muraille à gauche, les deux volets sont placés à droite. Le premier retrace la naissance du Christ : Marie agenouillée, de grandeur naturelle ou peu s'en faut, adore son fils couché devant elle : St. Joseph se tient à gauche, près d'une colonne; en face de lui, trois bergers en prière, qui portent le costume flamand. Des anges planent dans le haut de l'édifice; l'ombre de la voûte les entoure, mais la clarté que répand le Sauveur illumine l'un d'eux, ce qui est peut-être le premier exemple de cet effet et de cette combinaison, si souvent répétés depuis. D'autres créatures célestes s'agenouillent près du Rédempteur et chantent le *Sanctus* pour le glorifier. On aperçoit le bœuf et

l'âne indispensables : au loin se dessinent quelques maisons flamandes et un côteau, où des pasteurs gardant leur bétail sont avertis par un ange. Cette œuvre charmante est peinte de la manière la plus soigneuse; les mains ont surtout une grande délicatesse. Les accessoires trahissent le même goût que ceux des Van Eyck; des fleurs très-naturelles s'épanouissent dans un vase sur le devant du tableau. Les têtes expriment une piété sincère; l'enfant Jésus est un peu roide, mais bien dessiné, bien posé. Les deux volets ont souffert : l'un nous montre St. Mathieu et St. Antoine : le premier, qui tient une lance, a une tête magnifique, l'autre séduit par une extrême vérité. Falco Portinari et ses deux fils sont agenouillés devant eux : dans le lointain se déroule un paysage que terminent des rochers. Sur le volet de droite brillent Ste. Marguerite, écrasant le dragon, et Ste. Marie Madeleine, vêtue d'un manteau de damas blanc, broché en or; la femme et les filles de Portinari s'agenouillent devant elles. De nombreuses figures peuplent et animent la campagne qui les environne [1].

La Pinacothèque de Munich renferme un St. Jean Baptiste de Hugo Van Der Goes : il est assis près d'une source, un filet d'eau y tombe dans un bassin pierreux et tranquille. A sa gauche s'élèvent des

[1] *Kunstblatt*, année 1841, n° 3 et suivants. — *Messager des Sciences et des Arts*, année 1841, pag. 311 et 312.

rochers couverts de buissons; une forêt peu épaisse borne la vue et communique au tableau la majesté de la solitude : un cerf qui broute derrière les hautes colonnades du bois augmente cette poétique impression. Devant l'anachorète fleurissent de douces plantes; pour lui, drapé dans un grand manteau qui traine sur la terre et dont les plis se développent harmonieusement, il parait livré à une profonde méditation. Sa tête légèrement inclinée, d'où rayonne la lumière, sa chevelure, sa barbe aux mâles anneaux, ses paupières qui s'abaissent, son front calme et grave annoncent la pensée. Un de ses genoux sert d'appui à sa main gauche, qui tombe indolemment; il soulève l'autre main et son doigt montre les herbes de la prairie, comme s'il leur parlait et les interrogeait. Il n'est guère possible de mieux rendre l'extase, la préoccupation d'un ermite cherchant la vérité, la demandant à la nature et supposant une âme, un idiome aux silencieux objets qui l'entourent. Le petit agneau lui-même semble réfléchir. Le spectateur se plonge aussi dans le recueillement : il se souvient des jours qu'il a passés loin du monde, au bord des lacs, sur les pentes des montagnes, seul avec l'esprit de Dieu et les génies de son cœur.

Ce panneau offre l'inscription suivante : H. V. D. Goes 1472. C'est avec les peintures de Hemling que l'exécution a le plus d'analogie. Le dessin ne présente pas la raideur que l'on observe dans quel-

ques travaux de Jean de Bruges. Le ton est moins vigoureux, la chevelure moins saillante, la couleur des nus moins finement dégradée, les ombres sont moins transparentes que chez Van Eyck et Hemling. Les chairs tirent sur le jaune, les extrémités ne révèlent pas non plus le même soin [1].

Nous mentionnerons les autres peintures de Van der Goes, dans la liste des tableaux faits par les disciples de Van Eyck, et nous donnerons alors les détails qui les concernent, détails peu nombreux, mais qu'il faut recueillir.

Le meilleur élève de Jean s'apelait Rogier; on le surnomma *de Bruges* [2] ou parce qu'il était né dans cette ville, ou parce qu'il y résidait habituellement. On ne sait ni quand il vint au monde, ni quand il abandonna ce triste séjour. Il dessinait avec finesse et peignait d'une manière agréable, tantôt se servant de couleurs à l'huile, tantôt de couleurs à la gomme et au blanc d'œuf. On employait alors cette dernière méthode pour historier de grandes toiles, que l'on suspendait en guise de tapisseries dans les appartements. On estimait beaucoup ce genre de travail, qui exigeait une habileté peu commune, puisque, les proportions étant plus fortes, les erreurs de dessin et les autres maladresses

[1] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1833, page 420. Une esquisse du tableau se trouve jointe à l'article.

[2] Vasari, Karel Van Mander; Facius l'appelle *Rogerius Gallicus*.

choquaient plus vite, plus sûrement. Karel Van Mander eut occasion de voir des toiles semblables, peintes par Rogier de Bruges, que l'on admirait et regardait comme très-précieuses [1]. En 1450, année de jubilé, le disciple de Van Eyck était à Rome : il contempla dans l'église St. Jean de Latran une œuvre fort belle, qui représentait l'histoire du patron de la basilique. Il demanda le nom de l'auteur; quand on lui eut dit qu'elle était de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et l'éleva au-dessus de tous les maîtres italiens [2]. Ses propres tableaux avaient déjà passé les Alpes; en 1449, Cyriaque d'Ancône avait vu de sa main, chez le marquis Lionel d'Este, un Christ descendu de croix. Peut-être même l'avait-il exécuté sur les lieux, ce qui prouverait qu'il demeura dans la péninsule pendant plusieurs années. Un fait légitime cette supposition : toutes les peintures de Rogier que Facius énumère se trouvaient en Italie durant l'année 1456. On ne peut guère croire qu'elles y fussent parvenues si promptement. Il est bien plus vraisemblable qu'il les coloria pendant son séjour : deux de ces ouvraétaient sur toile [3]; quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, on ne paraît point en avoir fait usage dans les Pays-Bas avant notre artiste, pour les tableaux de chevalet du moins, car il ne

[1] Karel emploie une forme dubitative : *Ik meen gezien te hebben.*

[2] Facius, *De viris illustribus*, page 45.

[3] *Ejusdem sunt nobiles in linteis picturæ*, etc. Facius.

s'agit plus ici des grandes décorations d'intérieur qui nous occupaient, il y a un moment. Le roi Jean II, en 1445, donna à la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos, un triptyque où l'on voyait la naissance de Jésus, la descente de croix et l'apparition du Dieu martyr à sa mère, après sa résurrection, le tout exécuté, dit le scribe, par maître *Rogel, grand et célèbre artiste Flamand*[1] On ne peut douter que ce soit notre Rogier de Bruges, mais on aurait tort d'en induire, comme certaines personnes, qu'il a visité l'Espagne; car le texte ne fait mention que d'un travail portatif : « *Donavit pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens.*

Ce peintre a pour nous un double intérêt; d'une part, il fut le meilleur disciple de Jean Van Eyck, de l'autre, il forma le talent de Hemling. Vasari mentionne un *Ausse*[2], élève de Rogier de Bruges. Guichardin l'appelle *Hausse*[3] et Baldinucci *Ans di Bruges*[4]. Dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, on admirait un panneau de Rogier, figurant le Sauveur mort, entre les bras de Notre-Dame, avec des volets de maître *Hans*[5]. On croit que l'ar-

[1] Fiorillo, tom. 2, page 314. — Waagen, page 191. — Rathgeber, pages 43 et 44.

[2] Introduzione, c. 21.

[3] Descrizione d'Paesi Bassi. Anversa, 1567, p. 98.

[4] T. IV, pages 17 et 59.

[5] Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche, par M. Leglay. p. 99 et suivantes.

tiste ainsi désigné est Jean ou plutôt Hans Hemling, comme on le nommait dans son pays. Fort habile lui-même, il servit à unir deux grands hommes : il transmit au dessinateur-poète la torche lumineuse qu'il avait reçue de l'explorateur infatigable. Il mérite en conséquence toute notre attention.

La Belgique possède de lui une œuvre précieuse. Elle orne le musée d'Anvers et offre aux regards les sept sacrements[1]. Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante et harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne trouve plus ici leur gravité profonde; point de sévère demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots, la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni même l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces voûtes sereines. L'orgue majestueux ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix menaçante d'un Dieu courroucé : le chant des jeunes filles ; les douces litanies des cloîtres doivent seules y monter vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraiches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Hemling paraît déjà vivifier ce monument.

[1] Passavant et Boisserée sont d'accord pour la lui attribuer.

plus étendu, est représentée l'eucharistie ; à gauche se déploient le baptême, la confession et la confirmation ; à droite, l'ordre, le mariage et l'extrême-onction. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaisses dévoilent son origine flamande. Au-dessus de chaque groupe se balance un ange, qui porte un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Les tendances mystiques et allégoriques des Van Eyck se reproduisent ici dans toute leur force.

Selon Hotho, Rogier de Bruges a encore exécuté la représentation de la Cène et le martyre de St. Erasme, qui décorent l'église St. Pierre, à Louvain, et le martyre de St Hippolyte, conservé dans l'église St. Sauveur à Bruges. Mais nous croyons qu'il se trompe et nous donnerons plus loin nos motifs. Il semble d'ailleurs n'avoir pas vu ces tableaux, ou les avoir examinés d'une manière peu attentive. Les descriptions qu'il en trace fourmillent d'erreurs.

Passavant a mis hors de doute l'authenticité d'un ouvrage, qui orne la galerie Staedel, à Francfort sur le Mein. Voici comment il en parle : « Ce tableau, à fond doré, représente la Sainte Vierge, avec l'enfant Jésus, debout sous un dais richement orné, dont deux anges tiennent les rideaux. A gauche, on voit St. Jean-Baptiste, patron de Florence; à droite, St. Pierre avec St. Côme et St. Damien, patrons des Médicis. Le socle présente au spectateur trois écus; celui du milieu contient les armoiries de Florence,

un lys rouge sur un fond blanc; on a gratté le blason qui enrichissait les autres, de manière que le panneau se trouve à nu. On y remarquait sans doute les emblèmes des Médicis. Cette composition appartenait au professeur Rossini, de Pise. Les données de cet amateur prouvent qu'elle fut peinte par l'ordre de Pierre et de Jean de Médicis, personnages qui vécurent, le premier de 1416 à 1469, le second de 1429 a 1463 [1]. » Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi dont l'œil est d'abord charmé. St. Pierre se livre à une profonde méditation et pourtant nulle raideur austère ne dépare ses traits, qui expriment la bienveillance. Un splendide manteau, drapé en lignes harmonieuses, lui prête une nouvelle majesté. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes : on dirait un bocage en miniature, où les lys tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplaçent et simulent les futaies ordinaires.

On attribue aussi à Rogier de Bruges un portrait de Philippe-le-Bon, qui orne le musée d'Anvers. Il est très-fini, plein de détails, mais sec de touche. Le duc porte le collier de la toison d'or. Ses cheveux taillés en rond autour de la tête couronnent sa laide figure d'une espèce de calotte : ses tempes sont complètement à nu, jusqu'au sommet des oreilles. Il a

[1] Le *Messager des sciences et des arts*, année 1838, renferme une gravure de ce tableau. St. Pierre n'est pas à droite, comme le dit M. Passavant, mais à gauche, avec St. Jean-Baptiste.

pour costume une robe noire, avec un collet relevé et des manches bouffantes par le haut. Le tout se détache sur un fond vert uniforme, d'une nuance peu agréable. Un encadrement de bois sculpté à jour, comme ceux des retables de campagne, environne cette peinture. Le style compliqué des ornements, où l'ogive ne règne presque plus, date de la fin du XV[e] siècle. Il pourrait faire douter, malgré l'opinion de Passavant[1], que le tableau soit de Rogier de Bruges : nous croyons aussi très-peu certain qu'il représente Philippe-le-Bon. Mais si l'élève principal de Jean Van Eyck en est l'auteur, il doit l'être également du tableau tout-à-fait analogue qu'on voit dans la même galerie. Un moine y ressort au milieu d'un fond vert : il est habillé de blanc et son capuchon tombe sur ses épaules. L'exécution a une finesse remarquable, mais on n'y trouve rien de moëlleux. La couleur serrée, intense, ne brille point d'un éclat aussi grand que chez les Van Eyck.

Les autres ouvrages, qui passent pour être dus au talent de Rogier, figureront plus loin, dans le catalogue de ses peintures.

Nous avons laissé Antonello de Messine à Venise, sollicitant les bonnes grâces des républicaines et les faveurs de la gloire, cette courtisane trop facile ou trop exigeante. Après avoir fini son travail dans l'église San Cassano, il peignit les portraits d'un

[1] Lettre à M. Delepierre, *Messager des Sciences et des Arts*, année 1842.

assez grand nombre de personnes. Il est probable qu'il visita la Sicile ; au retour, il demeura plusieurs années à Milan, où il s'acquit une grande réputation par ses ouvrages [1]. Enfin, de doux souvenirs le rappelèrent à Venise. La Seigneurie le chargea de plusieurs tableaux pour le palais communal : ils devaient animer la chambre du conseil. Le vieux marquis de Mantoue chercha inutilement à lui substituer un peintre de Vérone, Francesco di Monsignore, qu'il avait pris à son service et dont l'habile pinceau lui exécuta mainte production. Le Messinois obtint la préférence, mais il ne put achever son labeur. Il avait tracé les cartons des divers sujets, lorsqu'il fut pris d'une pleurésie, dont il mourut à l'âge de 79 ans [2]. Les artistes, qui l'aimaient et le regrettaient, lui firent de splendides obsèques, pour lui témoigner leur reconnaissance de la méthode qu'il leur avait enseignée. Ils gravèrent sur sa tombe une épitaphe pleine des mêmes sentiments.

D. O. M.

Antonius Pictor, præcipuum Messanæ suæ et Siciliæ totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quòd coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicæ picturæ contulit, summo semper artificum studio celebratus.

[1] Maurolico, *Histoire de Sicile,* livre 5, pag. 186, 1re édit.

[2] L'argumentation de M. Thomas Puccini, dans son *Mémoire historico-critique sur Antonello de Messine,* prouve que le dernier n'est

Ce qui veut dire : Le peintre Antonello, principal ornement de Messine, sa patrie, et même de toute la Sicile, repose sous cette terre. Les artistes honoreront toujours pieusement sa mémoire, non-seulement à cause de ses tableaux, où l'on admire une beauté, une adresse peu ordinaires, mais encore parcequ'il assura le premier à la peinture italienne l'éclat et la durée, au moyen des couleurs à l'huile.

On était alors en 1493, date que l'on aurait dû inscrire sur son tombeau pour ménager le temps et la peine des historiens futurs [1]. De nombreux amis

pas mort à 49 ans, comme l'affirme Vasari. Mais cette erreur ne vient pas d'une substitution de chiffre; si M. Puccini avait eu entre les mains la première édition des biographies italiennes, publiée en 1550, il aurait vu que l'âge d'Antonello est exprimé en chiffres romains : XXXXIX.

[1] Plusieurs tableaux réfutent ou réfutaient victorieusement l'assertion de Vasari. Vincenzio Auria, dans son *Gagino Redivivo* (1698), assure qu'on voyait autrefois à Palerme, dans la maison de la famille Alliata, connue aujourd'hui sous le nom de princes de Villafranca, un *Ecce homo*, avec l'inscription : *Antonellus de Messina me fecit*, 1470. Selon le Journal des Lettrés, imprimé à Rome en 1755, le monastère de St. Grégoire, à Messine, renfermait un autre ouvrage, qui représentait la Vierge assise, tenant son fils contre son sein, et portait le nom du peintre, à côté de ce millesime : 1473. Il y avait au XVI[e] siècle chez un gentilhomme Vénitien le portrait d'un Michele Vianello, daté de l'an 1475 : deux autres, signés du nom de l'auteur sont restés à Venise jusqu'en ces derniers temps : l'un avec la date de 1478, ornait la maison Vitturi; Zanetti le mentionne page 21; le second, avec la date de 1474, décorait la maison Martinengo; Lanzi en parle dans son *Histoire de la Peinture Italienne*. Or, puisque Antonello vivait et travaillait durant l'année 1478, il ne peut avoir terminé sa carrière à l'age de 49 ans. Jean Van Eyck est mort en 1445:

déplorèrent la mort d'Antonello; mais le plus attristé fut le sculpteur Andrea Riccio, qui avait fait pour le palais ducal les statues d'Adam et Ève; il le louait sans cesse, comme il en avait l'habitude pendant sa vie [1].

La Belgique possède une œuvre authentique de sa main. Conservée pendant plusieurs générations dans la famille Maelcamp, à Gand, elle fut vendue, il y a une trentaine d'années, au professeur Van Rotterdam, après le décès de la douairière Maelcamp de Balsberge. M. Van Ertborn l'acquit de M. Van Rotterdam et elle brille maintenant parmi les tableaux les plus précieux du musée d'Anvers. Un billet fictif, peint sur le tronçon d'un pieu, renferme l'inscription suivante :

1445
antonellus
messaneus
me oº pinxt.

Antonello de Messine m'a peint à l'huile en 1445.

On y voit le Christ entre les deux larrons. Il a

de cette époque à celle que nous venons de citer trente-trois s'écoulèrent; Antonello, par suite, n'aurait eu alors que seize ans et aurait entrepris à 14 ou 15 le voyage des Pays-Bas. C'est une donnée tout à fait improbable.

[1] Riccio, selon le témoignage de Scardeonio dans ses *Antiquitates Patavinenses*, vint au monde en 1440. Si Antonello était mort en 1463, on ne peut guère croire qu'à cette époque le premier fût déjà célèbre et depuis longtemps son ami.

cessé de vivre, comme l'indique le ton verdâtre de ses chairs et la maigreur de ses membres; car les peintres primitifs, et même ceux de la renaissance, ont fréquemment exagéré la sinistre action de la mort. Pour rendre plus touchantes, plus pathétiques les douleurs de Jésus, les souffrances des martyrs, pour appeler sur eux un plus vif intérêt, leur ame naïve cherchait l'hyperbole. Ils croyaient faire acte de piété, en augmentant les signes que laissent après elles les tortures. Un homme qui venait de périr semblait avoir longtemps séjourné dans le tombeau. Sa couleur livide, ses formes plates, décharnées, lui communiquaient l'apparence d'une momie. La chose allait parfois si loin qu'il ne reste sur les figures aucune trace de l'existence qui les animait jadis : on doute malgré soi que la flamme intérieure de l'esprit ait jamais éclairé ces yeux en putréfaction, objet d'horreur et de dégoût, ces lèvres bleuâtres, ce front violet et marbré de teintes repoussantes. Antonello a montré plus de modération : la face du Christ offre une grande noblesse, et le repos qu'on y observe exprime moins la suspension de la vie que le calme du sommeil. Il est attaché sur une croix régulière : les voleurs sont cloués sur des troncs et des branches d'arbres, ce qui leur imprime de bizarres postures. Celui de gauche a les bras passés derrière un rameau transversal : il a rendu le dernier soupir et sa tête tombe en arrière. Ses pieds, que l'on avait fixés à une même branche

avec une corde, ont brisé leurs liens dans les convulsions de la douleur et pendent librement au milieu des airs. Un coup d'épée ou de hache lui a entamé les tibias; la jambe gauche est placée de manière que l'on découvre le ciel entre les lèvres de la blessure. Le larron de droite n'a pas encore terminé son agonie et sa peau conserve des teintes vivantes. Il est suspendu par les deux poignets à la cime infléchie de l'arbre; on a cloué son pied droit sur un fragment de branche et son pied gauche plus bas, sur le tronc même. C'est le premier exemple de ces attitudes forcées, violentes, dramatiques, de ces affreux détails que l'on a multipliés aux XVI[e] et XVII[e] siècles : la cruelle Espagne s'en fit un jeu, et le goût de Rubens pour ces choquantes images se développa sans doute pendant ses pérégrinations. Le tableau qui nous occupe prouve que les hommes du midi ont précédé les hommes du nord dans cette route sanglante. La vierge ne pouvait être omise; on la voit à gauche, affaissée sur ses talons et comme hébétée par le désespoir. A droite, St. Jean s'agenouille avec grâce; un seul de ses genoux touche la terre. Un manteau lui ceint les reins et tombe élégamment autour de sa jambe relevée. Il a des traits espiègles, fins et originaux : de longs cheveux d'un roux foncé couvrent ses épaules et lui descendent jusque dans les yeux. Il joint les mains avec une expression enfantine et pleine de charme. Sur le devant se tient perché un hibou; derrière les croix,

broutent et s'ébattent des lapins et des cerfs. On les distingue au milieu d'un paysage, dont le vert pâle encadre une mer bleue, comme la Méditerranée. Les arbres sont en petit nombre; un château se dresse dans la campagne et les formes vives des caps lointains annoncent que l'air a une grande pureté. Les souvenirs de l'Italie, les aspects de la nature méridionale s'unissent aux goûts qu'inspirent les terres du nord. Une chaude haleine du sud, un éclatant rayon de soleil ont traversé les brumes flamandes : ils ont engendré ce fruit savoureux, où brillent les froides perles des rosées septentrionales. Ce tableau, j'en suis convaincu, a été fait dans les Pays-Bas. On a soutenu le contraire, en alléguant qu'il est peint sur du châtaignier sauvage. Mais l'immense commerce de Bruges explique assez le transport de ce bois dans la ville. On le recherchait d'ailleurs en tous lieux, parceque les insectes ne l'attaquent jamais. On doit l'avoir employé pour beaucoup d'autres ouvrages de la même époque.

Le musée d'Anvers contient aussi un portrait dû à Antonello. C'est une figure osseuse, avec des pommettes saillantes, un menton très-fort, des yeux petits et un nez pincé. Il ne semble pas qu'une tête de ce genre puisse avoir le moindre agrément; elle plait toutefois, grâce à une expression bienveillante, calme et réfléchie. Le teint couleur de bistre nous reporte au sud de la presqu'île italienne. La coiffure est une espèce de calotte grecque, entièrement pa-

reille au bonnet de Hemling, bonnet que l'on remarque dans tous les tableaux de ce temps. Des cheveux noirs, presque crépus, tombent jusque sur les sourcils et forment un volume considérable autour de la tête. Il porte une robe noire, dépassée par un petit col de chemise. Derrière lui s'étale un paysage que l'on dirait éclairé par les lueurs du soir et auquel des teintes bleues donnent un faux air de Breughel. On y aperçoit une pièce d'eau où naviguent des cygnes et que longe un individu monté sur un cheval blanc. Un palmier très-fidèlement peint orne le bord le plus rapproché du spectateur. L'homme *pourtraict* a dans la main une médaille romaine, offrant cette inscription : NERO. CLAUD. CESAR AUG. C. H. P. M. TR. P. IMPERATOR. Je ne suis pas éloigné de croire que la figure est celle du peintre lui-même. Le type annonce un caractère entreprenant et hardi, insinuant et voluptueux, quoique doux et honnête, qui correspond assez bien aux événements de son existence [1].

Voilà quels furent les disciples des Van Eyck, ceux qui apprirent des grands peintres eux-mêmes la science du coloris, de la perspective, et les autres procédés. Ils eurent libre accès dans la retraite où les frères déployaient mystérieusement leur génie, où ils évoquaient et fixaient sur leurs panneaux les images de la nature, les formes de la civilisation contemporaine. Ces deux maîtres ne leur révélèrent pas seu-

[1] Pour les autres tableaux, voyez le catalogue.

lement des moyens matériels, ils leur enseignèrent encore une méthode spirituelle, méthode complètement originale, issue des profondeurs de la vie néerlandaise, exprimant une époque et une nation, pleine d'ensemble, d'harmonie, de grâce et de beauté.

CHAPITRE VII.

École des Van Eyck.

Josse de Gand. — Rogier Van der Weyde, le père. — Le roi René d'Anjou. — Liévin De Witte. — Thierry Stuerbout. — Albert Van Ouwater. — Gérard de St. Jean. — Peintres employés par Charles-le-Téméraire.

Près des hommes, qui reçurent directement des Van Eyck le secret de la peinture à l'huile, se développèrent d'autres artistes, qui en obtinrent la connaissance de seconde main; le temps les a traités d'une manière plus impitoyable encore; leur souvenir ressemble aux statues mutilées d'un vieux parc, sans tête, sans bras ou sans jambes, frustes, couvertes de mousse, rongées par le lichen ainsi que par une

lèpre végétale. On ne peut reconnaître les dieux que simulaient ces blocs informes : l'âme se perd en de lointaines rêveries, et l'on écoute l'eau du ciel tombant du feuillage sur les décombres, pour achever de les anéantir.

Le premier peintre qui s'offre à nous dans ces conditions malheureuses, c'est Josse de Gand. Quelques personnes le regardent comme un élève immédiat de Hubert et de Jean Van Eyck [1], mais rien ne prouve d'une manière suffisante qu'il ait approché les deux grands hommes. Karel Van Mander le passe entièrement sous silence; Vasari le met au nombre de ceux qui prirent les tableaux de Jean pour modèles : il n'affirme pas que l'illustre inventeur lui donna des leçons [2]. On n'a sur lui aucune espèce de renseignements biographiques. Il traça dans la ville d'Urbin un tableau de la Communion et d'autres peintures [3]. La plus ancienne fresque de Gênes parait être de sa main; on y lit ces mots :

[1] Nous l'avions placé dans cette classe (voyez plus haut pag. 80) d'après l'opinion des meilleurs critiques.

[2] Un autre témoignage a été invoqué par M. Louis De Bast : c'est le manuscrit anonyme, qui appartenait en 1656 à M. Ch. Rym, seigneur de Bellem, et en dernier lieu à M. Delbecq de Gand. Josse y est désigné comme un élève de Hubert Van Eyck. Mais on sait quelle inexactitude régnait autrefois dans ces sortes d'ouvrages. On a peut-être employé ici le mot d'élève pour celui d'imitateur, comme le nom d'Hubert pour celui de Jean. Quel dégré de confiance méritent ces notes? Voilà ce qu'il faudrait examiner.

[3] Vasari, chap. 21.

Justus de Alemania pinxit 1451. Comme on appelait alors les provinces de Belgique et de Hollande la *Basse Allemagne*, l'artiste que désigne cette phrase est, selon toute vraisemblance, Josse de Gand. Son travail embellit un mur du cloître supérieur, dans le monastère de Sancta Maria di Castello. Il représente l'Annonciation. Le coloris est tellement solide qu'après trois cents ans de durée, il avait encore, en 1768, la même fraîcheur que si on venait de terminer l'ouvrage [1]. La *Communion du Christ*, dont nous parlions tout-à-l'heure, existe aussi à Urbin, dans l'église de Ste. Agathe. Elle n'a pas été faite, comme l'annonce Vasari, pour le duc, mais pour la confrérie du *Corpo di Christo*, en l'année 1474; on la paya 250 florins d'or. Les livres de la compagnie renferment les preuves de ces détails : on y voit que dès l'an 1465 des subsides furent accordés pour ce tableau, qui devait orner la chapelle des sociétaires [2]. Il a dix pieds de hauteur

[1] *Vite de' pittori scultori ed architetti Genovesi* di Raffaello Soprani; Genova 1768, 4me vol. pag. 369.—Lanzi, Histoire de la peinture en Italie. — Rathgeber. op. cit. pag. 47.

[2] C'est M. Passavant qui a fait cette découverte : nous donnons les articles copiés par lui d'après le livre de comptes marqué B.

« 1465 marzo 31. Giovanne de Luca altram. Zaccagna deve dare fiorini 35 e bol. 22 della promessa che fece per la tavola.

» 1468. Tre partite pagate per l'elemosina promessa per la tavola a conto di Battista (di maestro Agostino Santucci Medico).

» 1474 ottobre 25. Fiorini 40 e bologn. 33 1/2 spesi in pezzi 4700 d'oro battuto per la tavola.

» A di d° Fiorini 300... a Attro Giusto da Guanto depintore per

et à peu près la même largeur : le Christ y est représenté se penchant sur la table et distribuant l'hostie à ses disciples, agenouillés autour de lui : l'apôtre infidèle regarde par-dessus son bras. St. Jean apporte le vin. Deux anges, vêtus de robes blanches planent dans le haut de la salle, qui a l'air d'une église, et contemplent ce mystère. A droite se trouve le duc Frédérick d'Urbin, avec deux hommes de sa suite, l'un desquels est sans doute le peintre. Une autre personne, ayant la tête couverte d'un bandeau, s'approche d'eux ; c'est le portrait du vénitien Catherino Zeno, qui fut chargé, en 1472, par la république, d'une mission près du Shah de Perse Ussum Cassan, et à son retour en 1474, fut envoyé comme ambassadeur à plusieurs cours européennes, afin de réunir contre Mahomet II une puissante armée. Il visita le belliqueux prince d'Urbin, et l'artiste, voulant plaire au duc, a immortalisé cette circonstance. La perfection du tableau place Josse de Gand parmi les élèves les plus forts des Van Eyck : la composition est belle, les groupes sont bien coordonnés, les lumières bien jetées. La richesse élégante des draperies, la noble expression des têtes, la fermeté du dessin charment les yeux. Mais le corps du Seigneur avance trop et semble dans une position peu naturelle. Le coloris à la fois vigoureux et clair a beaucoup de similitude

fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per dipingere la tavolla della Fraternità »

avec celui de Hugo van der Goes: les ombres des chairs sont seulement plus foncées. Les postures des nobles acteurs satisfont la vue, quoiqu'on puisse les trouver un peu roides. Ce panneau avait jadis un cadre, où étaient figurés quelques miracles du Saint Sacrement: on ignore ce qu'il est devenu.

Josse de Gand avait aussi orné pour la même confrérie une de ces bannières, au milieu desquelles brillent des toiles peintes [1], qui forment de vrais tableaux. On peut en voir de ce genre dans sa ville natale [2]. Somptueuse période, que le changement des goûts, des principes, des habitudes, éloigne encore plus vite de nous que la fuite des heures! On ne traitait point alors les œuvres de l'art comme des ornements superflus; on les glissait, on les plaçait, on les intronisait partout. Le sentiment du beau, l'amour de l'idéal perfectionnaient, enrichissaient les productions les plus variées de l'homme: la poésie revêtait de sa grâce les hautes flèches des cathédrales, les jubés splendides, les élégants tabernacles, les pignons des demeures bourgeoises, les tourelles des châteaux, les bahuts sculptés, les fauteuils, les prie-dieu, les plats couverts de ciselures, les moindres ustensiles de la vie commune, et flottait en

1. Le livre de comptes déjà cité renferme cette autre note:
« 1473 Giugno [illegible] E più tela a M.ro Giusto depintore che diceva voler fare un insegna bella per la Fraternità. »

2. Ces bannières faisaient partie de l'exposition en faveur des pauvres, qui a eu lieu à Gand cette année.

outre sur pennons des chevaliers, sur les bannières des églises !

Celle d'Urbin renferme d'autres tableaux, qui prouvent que l'on suivait alors généralement la manière flamande; la présence de notre artiste contribua sans doute à la faire adopter. Mais sa peinture seule est à l'huile ; en communiquant aux dessinateurs du lieu les formes septentrionales, il ne leur avait donc point communiqué ses ressources matérielles. Depuis qu'il a vu ce magnifique ouvrage, M. Passavant ne peut plus croire, dit-il, que l'*Invention de la Croix* [1], conservée dans le cabinet de feu M. d'Huyvetter à Gand, soit de la même main.

Trois tableaux, qui ornent le Musée du Louvre et remplissent un seul cadre, portent le nom de Josse; sur quelle autorité, d'après quels motifs et avec quelle justesse plus ou moins grande on les lui attribue, voilà ce que j'ignore. Celui du milieu représente l'Annonciation. Marie à genoux sur un prie-dieu, vêtue d'une robe de brocart et d'un manteau noir, est si troublée par le divin message, qu'elle entoure de son bras droit une colonne, pour se soutenir, et qu'elle étend l'autre vers l'ange, comme pour l'éloigner d'elle ou se garantir de son approche. L'envoyé du Seigneur plane dans les airs, les

[1] Elle est gravée dans le *Messager des Sciences et des Arts*, année 1825, page 155. Nous ne savons ce que le tableau est devenu.

pieds plus haut que la tête: un costume blanc révèle ses pudiques intentions. Les deux figures sont belles et sérieuses; mais le tout manque de charme aussi bien que d'éclat; l'aspect général des couleurs est sombre et austère. A droite, on découvre St. Benoît et un saint évêque. Ils ont l'un et l'autre un visage calme, plein de dignité, mais d'une pâleur funèbre. A gauche, on aperçoit encore deux martyrs, le saint diacre Étienne et St. Ange, moine carmélite. Ils sont blêmes, tranquilles, graves comme les précédents et peints d'une manière aussi peu coquette. On les dirait éclairés par les dernières lueurs du jour, après le coucher du soleil, au moment où les nuances deviennent mates, froides et tristes, où la nuit semble pénétrer dans les objets mêmes et non pas seulement les investir. Produits d'une âme sévère; mélancolique, ne prêtant aucune séduction ni à l'homme, ni au monde extérieur, et ne les regardant qu'à travers un brouillard néfaste. Le dessin a un souplesse plus grande que chez les Van Eyck; il annonce une époque moins primitive.

Josse paraît aussi avoir exécuté une décollation de St. Jean, pour l'église du même nom à Gand [1]. Voilà tout ce que nous avons pu découvrir de lui dans ces entrailles profondes de l'histoire, où l'on marche au milieu des ténèbres, parmi les traces d'éboulements et d'insurmontables difficultés.

[1] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1824, page 133.

En fouillant ce sol ruineux, obscur, intraitable, M. Wauters, l'archiviste de Bruxelles, a déterré, il y a peu de temps, les restes d'un vieux peintre englouti sous les décombres des âges. Il s'appelait Rogier van der Weyde et fut sans doute le père du célèbre artiste que désigne le même nom. Dans une ordonnance de la commune bruxelloise, de l'an 1436, ordonnance qui a pour but de restreindre les dépenses de la cité, figure un *maître Rogier, paintre à gages de la ville*. On y statue qu'après sa mort la bourgeoisie n'aura plus d'artiste officiel [1]. Un acte postérieur de treize années nous révèle son nom de famille; il s'appelait Rogier van der Weyde et était qualifié de *portraiteur de la commune*. Il habitait alors près de la rue des Carrières [2]. Il avait cessé de vivre en 1477, puisque *Élisabeth Goffaerts, veuve de Rogier van der Weyde*, donna en cette année à Henri Goffaerts, chanoine de l'église St. Jacques sur Caudenberg, à Bruxelles, une somme de quatre florins, dits *overlantsche rhinssche guldenen*, qu'il devait prélever annuellement sur une rente due par la ville, sous la condition de réciter toutes les semaines pour le défunt une messe à l'autel de la

1 « *Item*, dat men na meester Rogiers doet gheenen anderen scilder aennemen en sal. » *Het Roodt Statuet Boec*, cartulaire du 15e siècle, aux archives de la ville de Bruxelles.

2 « Achter t' Cantersteen, tusschen den goeden tertyd toebehoorende meester Rogieren van der Weyde, portrateur der stadt van Brussel. 1449. » Histoire de la ville de Bruxelles, par MM. Henne et Wauters, tome 3, page 137.

Vierge, dans l'église de Caudenberg [1]. Des indications fournies par les registres de Ste. Gudule nous apprennent qu'on y célébrait l'anniversaire du peintre le 16 du mois de juin [2]. Lui et sa femme y avaient reçu la sépulture devant l'autel de Ste. Catherine, où ils dormaient sous une pierre bleue [3]. D'un autre côté, le vieil historien Opmeer dit dans un passage qu'après les Van Eyck s'illustra Rogier van der Weyde, de Bruxelles, et qu'un de ses tableaux plut si fort à la reine Marie de Hongrie qu'elle n'épargna ni l'argent ni les prières pour l'obtenir. Il décorait la chapelle de la Vierge des Douleurs, à Louvain, et fut expédié en Espagne [4]. Mais comme Van Mander rapporte le même fait relativement au peintre du seizième siècle, on ne doit pas penser que le chroniqueur désigne ici Rogier le père, ni prendre son expression à la lettre: *hos secutus*. Cyriaque d'Ancône parle de celui qui nous occupe, et son témoignage a d'autant plus de valeur qu'il était son contemporain. Il le traite comme un homme célèbre. *Rugerius in Brussella post præclarum illum*

[1] Cartulaire du couvent de Caudenberg, aux archives du royaume.

[2] Registre des anniversaires, datant de l'année 1506.

[3] « Magister Rogerus van der Wyden, excellens pictor, cum uxore, liggen voor sinte Catelynen outaer onder eenen blauwen steen. » Régistre des sépultures, datant aussi de l'année 1506.

[4] « Secutus hos Rogerus Weidanus Bruxellensis, cujus tabulam sibi usque placentem Maria Hungariæ Regina precibus ac pretio comparavit Lovanii ab æditui sacelli Dolorum B. Mariæ Virginis et transmisit in Hispaniam. » *Opmerii Chronographus*, tome 1er, page 406

Brugensem, picturæ decus, Joannem (Van Eyck), *insignis nostri temporis pictor habetur* [1]. Vasari le mentionne parmi les peintres du quinzième siècle et l'on avait supposé jusqu'à présent que c'était une erreur, qu'il avait confondu le second Rogier van der Weyde avec Rogier de Bruges. On ne connaissait point alors le premier Van der Weyde, l'hypothèse semblait donc légitime: on ne pourrait plus l'admettre actuellement, la phrase de l'auteur italien justifie notre opinion. L'anonyme de Morelli [2] assure qu'il a vu, en 1531, à Venise, chez un M. Zuanni Ram, Espagnol de naissance, un portrait signé *Rugerio da Bruxelles*, pour plaire sans doute au maître du logis. C'était la figure de l'artiste peint par lui-même et portant la date de 1462. On a aussi cru que le nom ou la date avaient été mal copiés: on ne soutiendra plus cet avis: le tableau en question représentait sans le moindre doute Van der Weyde le père. Un autre ouvrage de la seconde moitié du quinzième siècle, offrant l'inscription: *Sumus Rugerii manus*, existe encore et se trouve au Musée de Berlin. Il pourrait être de Rogier van der Weyde le père ou de Rogier de Bruges, mais Passavant affirme que l'on y reconnaît la manière italienne [3]. En 1446, un *Rogier* peignit pour le cou-

[1] Cyriaque d'Ancône, dans Colacci, *Antichita Sicene*, tome 23, page 143; cité par Lanzi, tome 3, page 41.

[2] Page 78.

[3] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1841, page 316.

vent des Carmes, à Bruxelles, un panneau où l'on voyait Marie et l'enfant Jésus, sur la tête duquel deux anges tenaient une couronne formée d'étoiles: un des vanteaux offrait quelques cénobites du monastère, l'autre, un chevalier qu'entourait sa famille. Cette belle pièce fut endommagée par les calvinistes, en 1581, et restaurée en 1593 [1]. Comme elle ornait la capitale du Brabant, on doit présumer que le peintre de la ville en était l'auteur: son homonyme parcourait peut-être déjà l'Italie. On ne saurait dire auquel des deux appartenait l'image de Charles le Téméraire, possédée par Marguerite d'Autriche et suspendue dans son cabinet [2]. L'église de St^e^ Gudule renfermait probablement de ses ouvrages : il est fâcheux qu'elle les ait tous perdus et qu'il ne reste nulle trace de son tombeau [3].

Le roi Réné d'Anjou, qui vint au monde en 1408 et mourut en 1480, figure parmi les artistes que l'exemple des Van Eyck inspira. Ces grands hom-

[1] Sanderus *Chorographia Sacra Brabantiæ*, tom 3, pag. 293.

[2] Leglay, *Maximilien I*^er^ et *Marguerite d'Autriche*, page 101.

[3] Presque tous les renseignements sur Van der Weyde, le père, nous ont été fournis par M. Wauters, le patient et ingénieux auteur de l'*Histoire de Bruxelles*, et étaient inédits. Mais l'usage que nous en avons fait ne concorde point avec son opinion. Il ne croit point qu'il y ait eu deux Rogier Van der Weyde : le seul qu'il reconnaisse lui parait être le même individu que Rogier de Bruges. S'il n'adopte point notre avis, nous l'engageons à publier le mémoire qu'il a bien voulu nous remettre et où il argumente d'une manière fort habile.

mes semblaient destinés à répandre en tous lieux la lumière pénétrante de leur génie; elle éclaira, elle enveloppa un monarque; elle l'attira vers la Bethléem de l'art régénéré; la peinture septentrionale eut aussi son roi mage. Ce prince d'ailleurs paraissait plutôt né pour tenir le pinceau ou la guitare, que pour brandir le glaive et porter le sceptre. Il avait cette disposition morale qui fait trouver les images, le spectacle de la vie plus intéressants que la vie elle-même. Tout homme entrainé par ce penchant tombe peu à peu dans la contemplation; il regarde, observe et médite; bientôt il cherche à revêtir ses pensées d'une forme durable. Il évite l'action, qui le trouble et l'inquiète : sa sensibilité exubérante le gêne dans le monde réel. Son vœu principal est de rester immobile et attentif, au milieu de l'univers agité. Il montre en conséquence dans les affaires une maladresse naïve, une gaucherie poétique : à voir ses distractions innocentes, la foule le juge puéril, parce qu'il est calme et doux; les aventures de Réné, ses malheurs, ses travaux en sont une preuve irrécusable. Le cardinal de Bar, prince qui possédait et gouvernait le duché de ce nom, l'avait désigné pour recueillir son fief, attendu qu'il était son petit neveu. Il l'avait aussi marié, en 1418, à Isabelle, fille aînée de Charles, duc de Lorraine. Quelques années après, celui-ci, n'ayant point d'enfant mâle, légua par testament son vaste domaine à son gendre et à sa fille. Les deux

seigneurs moururent l'un et l'autre en 1430, et Réné voulut aussitôt prendre possession de la Lorraine; « mais Antoine, comte de Vaudemont, fils de Frédéric de Lorraine, frère du feu duc, prétendit que le fief était masculin et ne pouvait passer à Réné par le droit des femmes [1]. » Une lutte s'ensuivit, dans laquelle Philippe-le-Bon et Louis XI s'intéressèrent. Les deux prétendants levèrent chacun une armée : la rencontre eut lieu dans le pays de Bar, près de Bulgneville. Réné avait des troupes deux fois plus nombreuses que celles de son antagoniste; mais le dernier comptait parmi les siennes des anglais et des picards, fort habiles dans la stratégie. Le sire de Vaudemont disposa ses archers, ses hommes d'armes selon la manière britannique. Le duc d'Anjou fut complètement battu et demeura prisonnier. Les vainqueurs l'emmenèrent à Dijon en triomphe. Dans la crainte qu'il ne parvint à s'échapper, on le garda sévèrement. Mais son amour de la littérature et des arts lui rendit sa captivité plus légère. Il se récréa en peignant des scènes diverses, qui lui firent oublier sa chute imprévue. Au bout de six mois, il reçut la visite de Philippe-le-Bon : or, il avait exécuté sur verre les portraits de Jean sans peur et de Philippe lui-même. Il les offrit à son puissant geôlier, qui donna ordre de les placer dans les vitraux de la chapelle des Char-

[1] De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne.*

treux. Il peignit de la même manière en 1431, pour les fenêtres de la chapelle ducale sa propre figure avec les armes de Bar. On prétend que cette image existe encore [1]. Il s'amusa aussi à tracer les armes des chevaliers de la Toison d'Or, qui avaient fait des prouesses contre lui à la journée de Bulgneville. Tant son âme était douce et exempte de fiel !

Sa femme qui le chérissait, toute la noblesse de Bar et de Lorraine, qui avait pour lui la plus grande affection, s'occupèrent sans relâche de sa délivrance. Le 6 du mois d'avril 1432, Philippe lui permit de quitter la Bourgogne, mais sans rien préjuger concernant la Lorraine. Il ne lui accordait guère qu'une simple vacance, afin de le distraire un peu, sous serment de venir se remettre le 1er mai de l'année suivante à la disposition du duc de Bourgogne; il donnait en otage ses deux fils et quatre de ses forteresses. Il devait de plus payer 200,000 écus d'or pour sa rançon, au maréchal de Toulongeon qui l'avait fait prisonnier. Comme le différend ne se termina point dans l'intervalle, le duc d'Anjou, fidèle à sa parole, se constitua de nouveau prisonnier, quand retentit l'heure suprême de sa transitoire indépendance. Sa viole et ses pinceaux lui furent encore nécessaires : il chanta des virelais, fit de la musique et peignit de plus belle. Pen-

[1] Rathgeber, *Annalen der niederländischen malerei*, page 36.

dant qu'il s'occupait de la sorte, Jeanne, reine de Naples et de Sicile, le nomma son héritier. On l'amena du château de Bracon, près de Salins, où il narguait si habilement la tristesse et l'ennui, au palais de Dijon, pour qu'il y reçut les ambassadeurs italiens. Philippe ordonna de le traiter avec le plus grand respect. Il n'obtint cependant sa liberté définitive que durant l'année 1437 : elle lui coûta la seigneurie de Cassel en Flandre, et une somme de 400,000 écus d'or, cautionnés par les vingt principaux gentilshommes de Lorraine.

Il alla aussitôt poursuivre en Italie la guerre que sa femme Isabelle avait commencée. L'intelligente princesse avait d'abord malmené ses antagonistes, puis la victoire, qui planait sur ses drapeaux, avait passé à l'ennemi. Le roi troubadour jeta au loin sa guitare, endossa la cuirasse et tira l'épée des chevaliers. Des succès rapides, que devait bientôt suivre la défaite, couronnèrent ses premiers efforts et lui permirent de rester cinq ans dans la péninsule. Dès qu'il eut un peu de tranquillité, il se remit à peindre, à faire des vers, à jouer de la musique. Il imitait le style flamand, copiait la nature et cherchait la vérité, mais sans pratiquer la méthode des Van Eyck [1]. Il ne l'apprit, selon toute apparence, que plus tard. Mais la guerre vint le

[1] Thomas Puccini, *Mémoire historico-critique sur Antonello de Messine.*

troubler dans ses innocents travaux. Alphonse d'Arragon le pressait, le poussait devant lui, et le duc de Lorraine n'avait oublié qu'une chose, c'était de payer ses soldats. Ses troupes l'abandonnèrent, de sorte qu'il fut obligé de prendre la fuite. Il se sauva dans les états du pape, où eut lieu une plaisante cérémonie : le chef de l'église lui donna l'investiture solennelle du royaume qu'il venait de perdre [1].

En 1442, il était de retour dans son duché de Lorraine. Il y demeura quelques années; il eut même l'honneur de recevoir et de festoyer à Nancy le roi Charles VII, avec toute la cour. Mais plus tard le duc de Bourgogne ayant élevé des prétentions sur cette belle province, Louis XI s'en empara pour mettre obstacle à ses desseins. Il prit ensuite le duché de Bar, qui lui semblait aussi fort exposé. Le duc se retira dans l'Anjou : là il vivait doucement, s'occupait bien plus des arts que de la politique et soignait ses jardins. Mais, profitant de sa faiblesse, on l'entrainait à de périlleuses démarches, qui troublaient son repos : on l'excitait à entretenir des intelligences avec Charles le Téméraire. Il était du reste plein de bonté pour ses sujets, « ne les précipitait dans nulle guerre, ne les grevait point de

[1] *Histoire du roi René*, par le vicomte de Villeneuve Bargemont. — *Recherches sur les monnaies des ducs de Lorraine*, par De Saulcy.

trop lourds impôts, était charitable pour les pauvres, juste envers les grands et les petits, et surtout grand protecteur des dames et demoiselles [1]. » Mais Louis XI, qui convoitait l'Anjou, résolut d'exploiter ses imprudences. Il se mit en marche, escorté d'une troupe nombreuse et se présenta devant les portes d'Angers; on n'eut garde de les clore, il entra librement dans la ville et la déclara saisie, aussi bien que tout le domaine. Réné ne se trouvait pas loin de là : il était à son château de Baujé, peignant une perdrix. On lui annonça d'abord simplement l'arrivée du monarque et il ordonna de seller son cheval, pour aller le recevoir et lui offrir ses hommages. Personne n'osait lui dire de quel nouveau malheur il était assailli : comme il allait partir néanmoins, un des gentilshommes qu'il aimait le mieux lui exposa l'affaire, et le prince, un moment troublé, garda le silence; ayant ensuite repris courage, il dit avec calme : « Je n'offensai jamais le roi de France, et il ne me devait point faire un tel tour; mais que la volonté de Dieu soit faite ! Il m'a tout donné et peut tout m'ôter à son plaisir. Le roi n'aura point guerre avec moi pour mon duché d'Anjou; mon âge de soixante cinq ans ne convient plus aux armes, et je n'en pourrais plus porter le travail. Dieu, qui est vrai juge, jugera entre lui et moi. Dès longtemps j'ai fait le propos de vivre le reste de ma vie

[1] *Histoire des ducs de Bourgogne*, par M. de Barante.

en paix et repos d'esprit, et je le ferai s'il est possible. » Puis le bon duc se remit stoïquement à achever la belle perdrix qu'il avait commencée.

Il lui fallut en conséquence abandonner l'Anjou, qu'il préférait à ses autres possessions, et aller s'établir sous le ciel de la Provence. Il y passa gaiement le reste de ses jours. On célèbre encore une fête qu'il a instituée dans la ville d'Aix; deux immenses processions y défilent au milieu des rues, l'une pendant le jour, l'autre après la chute de la nuit; la première se compose de tous les personnages de l'ancien et du nouveau testament : ils cheminent au soleil, attendu qu'ils représentent la vraie religion; les dieux, les héros de la mythologie forment la seconde : ils circulent au milieu des ténèbres, puisqu'ils figurent l'empire du mensonge[1]. On voyait encore en 1806, à Avignon, dans l'église des Célestins, un tableau à l'huile où se trouvait représenté un squelette de grandeur naturelle : il était fort bien dessiné; près de lui on apercevait un cercueil ouvert; une toile d'araignée y était peinte si habilement qu'elle faisait illusion. Au bas du panneau, une pièce de vers, écrite en lettres gothiques, attestait que l'horrible charpente osseuse avait jadis soutenu les formes délicates, les suaves et attrayants contours d'une femme cé-

[1] *Voyage littéraire de Provence*, Paris, 1780. — *Dictionnaire universel de la France*, par Robert de Hesseln, tome Ier. — *Description historique du midi de la France*, par A. Dulaure, tome Ier.

lèbre par sa beauté. Elle semblait s'adresser au public et lui dire :

Une fois fus sur toute femme belle,
Mais par la mort suis devenue telle :
Ma chair estoit très belle, fraiche, tendre,
Or est-elle toute tournée en cendre ;
Mon corps estoit très plaisant et très gent ;
Je me souloye souvent vestir de soye
Or en droit faut que toute nue soye etc.

Je passe le reste du morceau, qui ne flatte ni l'oreille ni l'esprit. Les vers et la peinture ont toujours été attribués au roi Réné. Cette personne jadis charmante lui avait, à ce que rapporte la tradition, inspiré un brûlant amour. Que d'heures il avait passées près d'elle, plein d'une poétique ivresse! Que de songes elle avait fait naître dans son âme! De quelle volupté sa grâce le remplissait! De quels transports n'avaient-ils point frémis dans la solitude et le silence! puis elle était morte, son beau corps était devenu un spectacle d'horreur; il avait compris le néant des choses humaines et pour éterniser ses regrets, sa douleur, pour communiquer à autrui cette funèbre leçon, il avait voulu peindre le squelette décharné de sa maîtresse [1].

Il expira lui-même tranquillement à Aix et fut surnommé *le bon* par ses vassaux. Son poème le plus étendu est le *Roman de très douce mercy au*

[1] Ouvrages cités précédemment.

cœur d'amour épris. Il avait épousé en secondes noces Jeanne de Laval : ce fut après ce mariage qu'il écrivit et orna de miniatures le livre d'heures, qui appartenait au duc de la Vallière, pendant le siècle dernier[1]. En 1455, il avait rédigé et enluminé un autre manuscrit, son *Traité entre l'âme dévote et le cœur, lequel s'appelle le mortifiement de vaine plaisance :* il l'avait dédié et offert à l'archevêque de Tours, comme l'indique le titre même. Cet in-quarto a jadis appartenu au baron de Hohendorf et se trouve actuellement dans la bibliothèque impériale de Vienne [2].

Karel Van Mander ne parle que fort brièvement d'un autre peintre nommé Lieven ou Liévin de Witte, qui demeurait à Gand et était un habile artiste, en fait d'architecture et de perspective surtout. Un de ses plus remarquables travaux représentait la femme adultère. Il avait aussi exécuté les dessins de plusieurs vitraux pour l'église St. Bavon. L'anonyme de Morelli mentionne un Liévin d'Anvers, qui traça des miniatures dans le fameux bréviaire de la bibliothèque St. Marc. M. Van Brée ne connais-

[1] *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le duc de la Vallière*, par G. De Bure ; Paris, 1783. Le livre d'heures se trouve décrit dans le tome Ier, page 98.

[2] Le tableau dont nous parlions tout à l'heure est gravé dans les *Monuments de la France* (Paris, 1840), par Alexandre Lenoir, page 44; et dans le *Voyage du midi de la France*, par Millin, planche 44. Le *Kunstblatt* de 1827, que je n'ai pu me procurer, contient une notice sur René, page 71.

sant point ce détail et n'étant point guidé par des souvenirs, puisqu'on ne désignait alors nul ouvrage comme de cet artiste, ne lui attribue aucune des peintures. Mais l'anonyme en cite près de trente qu'il dit être ou de lui ou de Gérard de Gand. Nous donnerons plus loin sa liste, sans rien décider, n'ayant pas vu le célèbre manuscrit. Passavant, qui l'a examiné, tira de l'une des images une précieuse induction. Elle figure les trois monarques de l'Orient, conduits vers le berceau de Jésus par l'étoile errante. La composition, le style et le coloris lui semblèrent être absolument les mêmes que dans un tableau de M. Aders, à Londres, signé A. W. Il décrit ce tableau de la manière suivante [1]. « A gauche Marie est assise, portant une robe d'un bleu sombre et un manteau d'un bleu plus clair; elle tient sur ses genoux son gracieux enfant : celui-ci étend les mains vers le plus âgé des rois, qui se prosterne et l'adore. Le prince a un habillement de brocart violet, pardessus lequel se déroule un surtout de pourpre, garni d'une fourrure brune. Un bonnet de velours, également orné de fourrure, couvre sa tête. Il a placé son vase d'or sur le sol. Le deuxième roi s'agenouille derrière le premier, tenant dans sa main droite un coffre et dans sa gauche une coiffe chatoyante. Plus loin, le roi nègre s'incline, après avoir ôté son turban. Le monogramme est

[1] *Kunstreise durch England und Belgien*, page 95.

tracé sur une aumonière de velours. La suite des princes voyageurs se compose de cinq personnes, parmi lesquelles se trouvent deux noirs. Derrière Marie, on voit Joseph placé, dans l'ombre, sur un escalier en spirale. A gauche se dresse un vieux château; le milieu et la droite du second plan sont occupés par une ville. Des nimbes d'or environnent le front de la mère et celui du divin enfant; mais le métal n'est appliqué nulle autre part. Cette peinture soigneusement finie, quoiqu'un peu molle, ressemble tout-à-fait à une production qui se trouve dans la galerie de Munich [1] : elle a pour sujet le même événement et offre les mêmes caractères. » Le dernier tableau a été gravé sur cuivre par Charles Hess : on le jugeait alors de Van Eyck. Le musée de Berlin en possède une vieille copie fort belle [2], L'exacte similitude de ces ouvrages donne lieu de croire qu'ils sont tous de Liévin de Witte ou Liévin d'Anvers. Il faut espérer que l'on découvrira par la suite de nouveaux renseignements, qui appèleront à la lumière cette victime enfouie dans les limbes de l'histoire.

Le premier endroit de la Hollande où pénètra la méthode brugeoise, où vint planer le génie inspirateur des Van Eyck, ce fut Harlem, ville autrefois commerçante et bruyante, aujourd'hui morte et

[1] N° 36.
[2] N° 37.

silencieuse, qui voit l'eau verdir chaque été au milieu de ses canaux solitaires. Les environs sont très sablonneux : elle se distingue par là du reste de la province ; ses alentours doivent même à cette circonstance un air de gaieté, de fermeté méridionales, que l'on ne trouve point ailleurs sur les plaines marécageuses de la Néerlande. On y observe donc moins de prairies ; les bois y prospèrent, nombreux et touffus, semés de vastes cultures, de fermes pastorales, de charmantes retraites ; leur feuillage plus sec a des mélodies plus sonores que la molle verdure des autres cantons. La terre y boit promptement l'eau du ciel ; la tulipe, la rose et presque toutes les fleurs s'y plaisent. Les dunes qui bornent la mer ont une grande largeur. Du milieu des taillis, on aperçoit entre les rameaux leurs blanchâtres sommets, dont la nudité mélancolique porte à la rêverie. Egarez-vous parmi les hauteurs, une poésie sauvage exalte votre âme. Assis au fond des vallées, sur une touffe de romarin, on se croit pour jamais séparé de l'univers. Un buisson-ardent frissonne devant vous et murmure comme un lai plaintif, sous la bise qui tourmente ces grèves orageuses. On ne découvre au loin que des pentes arides et, dans les profondeurs du ciel, les nues vagabondes chassées par la tempête. Escaladez les tertres mobiles, puis regardez vers le couchant : au-delà des cimes onduleuses que voyez vous, sinon l'immensité des flots, les plaines sans bornes de la mer stérile, comme l'appelle le chantre

d'Ulysse. Un rayon de soleil y tombe à travers les nuages : il y dessine comme une île de lumière et plonge au sein de l'abyme. A l'entour se déroulent des vagues funèbres, que l'œil attristé suit jusque dans la brume de l'horizon. Voilà le pays ou sont nés, ou devaient naître les Ruisdaël, les Berchem, les Wouwerman, les Hobbema et les Wynants!

Le plus ancien aïeul de ces grands hommes fut Thierry ou Dick de Harlem. L'époque de sa naissance est inconnue et l'on ne sait pas davantage sous quel maître il étudia. Il demeurait à Harlem rue de la Croix[1], près de l'hospice des orphelins, dans une vieille maison à façade gothique, où ressortaient des figures sculptées. Mais tout prouve qu'il habita aussi Louvain. Leyde possédait, au XVIe siècle, un triptyque de lui, au milieu duquel était peinte la tête du Sauveur et dont les battants offraient celles des apôtres Pierre et Paul; au-dessous se trouvait une inscription latine, en lettres d'or, qui signifiait : *l'an du Seigneur quatorze cent soixante deux, Thierry, né à Harlem, m'a fait à Louvain. Puisse-t-il obtenir le repos éternel.* Ce travail appartenait au nommé Jean Gerritz Buitenweg[2]. Karel Van Mander n'en cite pas d'autre;

[1] In de Kruistraat. *Van Mander.*

[2] On a pensé que le mot *Buitenweg* était l'indication de la rue où demeurait Jean Gerritz. Il veut dire en effet *chemin extérieur;* mais il est en italiques dans le texte et fait conséquemment partie du nom propre.

mais il lui parait suffisant pour montrer combien le peintre était habile, quelle perfection, quelle harmonie et quelle douceur il avait acquises dans ces temps éloignés.

En 1826, on admirait encore à l'hôtel-de-ville du dernier endroit deux magnifiques tableaux, que l'on croyait de Hemling et dont nous allons indiquer le sujet. Il est pris dans une chronique du moyen âge, relative à un empereur d'Allemagne. Il en existe plusieurs versions; je traduis celle d'un légendaire hessois du xv[e] siècle [1] :

« Ce troisième Othon avait épousé en légitime mariage la fille du roi d'Arragon, qui s'éprit d'un amour illicite pour un comte de la cour impériale; mais celui-ci était chaste et pieux, il refusa de la suivre, d'être félon à son seigneur, de trahir son serment conjugal. L'impératrice le prit donc en haine, l'accusa, et dit au prince que le comte avait voulu la forcer, lui dérober son honneur. Le monarque la crut sur-le-champ et, dans sa colère, fit aussitôt trancher la tête au comte. Lorsqu'on allait l'exécuter, celui-ci dit à son épouse : — Je ne suis point coupable et te prie de montrer mon innocence après ma mort; ce que le tribunal exigera, fais-le sans balancer, confie-toi en Dieu, qui est un juge équitable. — Sa femme le lui promit et lui tint

[1] *Monumenta Hassiaca*, publiés par Schmincke, à Cassel, en 1747; tome 1[er], pages 77-80.

parole. Quelque temps après, un jour que l'Empereur siégeait au tribunal avec d'autres princes et seigneurs, cette veuve se présenta devant la cour et dit : — Sire, qu'a mérité celui-ci qui a tué injustement mon époux? — Il a mérité la mort, répliqua l'Empereur. — Sire, reprit alors la femme, c'est vous! Le comte, mon mari, a été décapité injustement par votre ordre, comme je le montrerai en subissant l'épreuve que l'on voudra. — Le comte, répondit l'Empereur, a été exécuté avec raison, il le méritait. — J'invoque la loi, s'écria la femme, et je demande qu'on me dise comment je dois prouver son innocence. — La loi ordonne, continua le prince, que tu portes un fer brûlant. — C'était alors l'usage. La dame pria Dieu, implora sa justice devant tout le peuple, et porta saine et sauve le fer rouge. Le monarque s'effraya ainsi que tout le tribunal. Il dit à la femme : — Dieu te donne raison, je me livre à ta merci. — La dame répliqua : — Si tu veux vivre et mourir comme un véritable empereur, si tu veux rendre et subir la justice, tu dois périr à ton tour! — Et elle demanda au tribunal de lui faire couper la tête. Les seigneurs s'interposèrent et accordèrent au prince un délai de dix jours, pour que la dame tint conseil avec ses amis. Au bout de dix jours, ils reparurent dans le lieu de la justice : la dame ne changea rien à ses premières paroles. La cour ordonna un nouveau délai de huit jours, après lesquels la femme demeura impitoyable

et continua à vouloir la tête de l'Empereur. Les princes ordonnèrent un troisième délai de sept jours. Alors la dame dit : — Puisque vous voulez que l'Empereur reste vivant, faites mourir la catin : il peut ainsi se racheter. — Dans l'intervalle, le monarque s'était assuré que le comte avait été injustement puni, et que la princesse avait commis des impudicités avec d'autres. Alors le tribunal prononça un arrêt contre l'impératrice, qui fut brûlée et réduite en cendre. Voilà ce que rapporte Godfridus Panthéon. Prenez exemple de ceci : un seigneur ne doit pas juger trop promptement dans sa colère, mais chercher avec patience la vérité. »

Cette légende ne manque pas d'intérêt et la foi de la veuve aux promesses de la justice, qu'elle croit inflexible, même pour un empereur, a une élévation peu commune. Ni les assesseurs du prince, ni la foule ne s'en étonnent cependant; l'équité semble être l'atmosphère que respirent tous les personnages. On voudrait qu'une histoire semblable eut un fondement réel; mais une petite circonstance prouve qu'elle est apocryphe : Othon III ne se maria jamais et ne put conséquemment faire mourir son épouse.

Le récit qu'on vient de lire se trouve exposé sur deux tableaux : dans le premier on voit le patient conduit à la mort. Il a les mains attachées, les pieds nuds, et se tourne vers sa femme pour lui recommander

sa mémoire. Il occupe le second plan; derrière lui, s'offrent au spectateur une tour, une église, une ville au milieu d'un paysage. Il est exhorté par un moine à subir chrétiennement cette dure épreuve. Le sacrifice a lieu sur le premier plan : le bourreau, qui a tranché la tête du comte, la remet à sa veuve; celle-ci présente un morceau d'étoffe pour la recevoir. L'empereur et l'impératrice considèrent la scène dramatique du haut d'une terrasse. Le second tableau nous montre le despote sur son trône. Devant lui la veuve s'agenouille : de la main droite elle porte dans sa robe la tête de son mari, de la gauche elle tient un fer rouge; près d'elle un brazier allumé témoigne de sa détermination héroïque. Six hommes de la cour la regardent avec une surprise bien naturelle. Au fond de la perspective, la reine expie sa faute; elle nous apparait dans les flammes d'un bucher, qu'attisent les bourreaux.

L'exécution de ces deux ouvrages est très soignée. Les formes sont un peu trop longues et sans paraitre absolument raides, n'ont pas toute la souplesse convenable. Une vive expression anime les têtes. On remarque assez de variété, de justesse dans la mimique. Les nuances des chairs sont vraies, les ombres d'une couleur brune et intense. Le dessin par trop ferme semble découper les figures. En 1827, le roi des Pays-Bas acquit ces deux tableaux, pour les donner au prince d'Orange, qui allait souvent

les admirer. Ils ornent le château de la Haye, depuis que Guillaume II est monté sur le trône.

Jusqu'en l'année 1833, ils passèrent pour des œuvres de Hemling. Mais un manuscrit intéressant que possédait M. Cannaert, auteur d'un livre sur le droit pénal de la Flandre, fut alors communiqué à M. Louis de Bast. Le manuscrit, dont voici le titre : *Annales et antiquités de Louvain*, renfermait cette note : « En 1468, deux images que l'on voit dans la chambre du conseil, ont été peintes par maître Dierick Stuerbout, l'une représentant l'empereur qui fait exécuter un comte de sa cour, faussement accusé d'avoir voulu séduire l'impératrice, l'autre, l'empereur qui fait brûler celle-ci, dont le mensonge avait été reconnu ; ces tableaux ont été estimés 230 couronnes, de 72 philippus la pièce[1]. »

De longues phrases seraient inutiles pour montrer l'importance de ce document : il prouvait que les siècles n'avaient pas détruit tous les ouvrages de Thierry de Harlem, il en désignait deux d'une ma-

[1] « Anno 1468 wordden II stucken schildereyen gemaeckt by M. Dierick Stuerbout, die in de raetcamere staen, d'eene daer de Keysere justitie doet doen over eenen grave van hove, voert betichten van de Keyserinne, van dat hy haer oneerbaerheyt te voren gelecht hadde; ende d'andere daer de Keysere over zyne Keyserinne justitie doet metten brande, doert voirseyde betichten, dat valsch bevonden wirt; die geexstimeert waren op IIc XXX croonen te LXXII Pls 't stuck. » *Messager des Sciences et des Arts*, année 1833, page 18. Le philippus était une petite pièce de monnaie frappée sous le règne de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne.

nière authentique et nous apprenait le nom de famille du peintre. Nous sommes maintenant plus instruit que Karel van Mander, puisqu'il l'ignorait et ne connaissait pas non plus ces tableaux. En étudiant l'exécution de l'artiste, on pouvait dès-lors lui restituer des panneaux sans signature.

Après ces détails, on trouve dans le manuscrit un second article, signifiant que le 20 mai de la même année la commune de Louvain a fait un autre pacte avec maître Dierick Stuerbout, pour une peinture de 26 pieds de long sur 12 de haut, et pour une seconde, haute de six pieds et large de quatre; celle-ci devait offrir aux regards le jugement dernier et être payée 500 couronnes. L'auteur ajoute que le tableau orne la salle des échevins, à l'hôtel-de-ville [1].

La date que portait le tableau cité par Van Mander, et celle que désigne le manuscrit, prouvent que Stuerbout travailla au moins six années dans la grande commune brabançonne. Elle était alors dans toute sa gloire; on venait de terminer son splendide hôtel-de-ville, ce palais bourgeois plus riche, plus

[1] « Anno eodem XX May, heeft de stadt van Loven verdinght, tegen den voirseyden M. Dierick Stuerbout, sekere tafel oft schildereye van XXVI voeten lanck en XII voeten hooghe, met nog een tafereel van Ons Heeren Oordeele van VI voeten hooghe en VI voeten breet, om ende vor Vc. croonen, het welcke Oordeel hancht in de schepene camere op stadthuys te Loven. » *Messager des Sciences et et des Arts*, année 1833, page 19.

gracieux que les colonnades monotones de l'Égypte et de la Grèce, ayant la forme d'une vaste châsse et fouillé, ciselé comme un morceau d'orfèvrerie. La science y jetait également son éclat : fondée depuis peu, l'université, comme l'astre nocturne qui s'élève au milieu d'un beau ciel, répandait une lumière croissante. Aidé par de telles circonstances, il est probable que Stuerbout fonda une école à Louvain; chez un peuple artiste, un exemple suffit pour éveiller les talents. Ces gloires lointaines ont pâli d'abord, puis se sont à jamais éteintes sous la brume des siècles. Vasari compte parmi les disciples des Van Eyck un *Lodovico da Luano :* on a cru qu'il y avait ici erreur de nom, qu'il avait mal entendu le mot *Diderico,* forme italienne du vocable *Thierry, Dirck, Dietrich,* et lui avait substitué l'appelation de *Lodovico;* mais à la fin de son livre il cite *Diric da Lovanio* [1]; Louis ne serait-il pas en conséquence un élève jadis fameux de Stuerbout? un texte inconnu viendra peut-être quelque jour dissiper les ombres qui l'environnent. Un fait singulier, c'est que Guichardin mentionne, comme trois peintres différents, Louis de Louvain, Dirick de Louvain et Dirick de Harlem. Tirez-vous de semblables difficultés!

S'appuyant sur l'analogie du style, M. Passavant attribue à Stuerbout un petit ouvrage que possède

[1] Tome XI, page 66, édition de Sienne.

M. Schöff Brentano, de Francfort, et dont le propriétaire a fait l'acquisition à Paris. On y voit l'empereur Auguste, au moment où la Sibyle de Tibur lui prédit la naissance du Christ : les deux personnages se trouvent dans la salle d'un château gothique; plusieurs individus les entourent, leurs respectables figures ont l'air de portraits [1]. Passavant juge du même auteur un beau volet, qui appartient à M. Zanoli, de Cologne. St. Jean-Baptiste y est représenté sur un fond d'or; la tête a des proportions un peu trop longues, les traits sont dessinés d'une manière ferme, un peu dure. Les ombres tirent sur le brun [2]. Hotho y ajoute une peinture, qui orne la maison de M. François Brentano, à Francfort, et un grand travail suspendu contre un pilier de l'église de Dantzick : il est fractionné en plusieurs compartiments, dont chacun retrace un des péchés que défendent les commandements de Dieu. Les faces sont remarquablement longues, les têtes et la composition pleines de vie; quelques paysages ont un charme peu ordinaire. On y lit toutefois des inscriptions allemandes [3]. M. Passavant retrouve aussi la manière de Stuerbout dans les deux volets du musée de Naples, qui figurent Robert de Sicile et le duc

[1] *Messager des Sciences et des Arts*, année 1841, page 327.

[2] *Kunstreise durch England und Belgien*, page 387.

[3] *Geschichte der deutschen und nierderländischen malerei*, p. 111 et 112.

Charles de Calabre [1]. Il les croit d'un élève ou d'un imitateur de ce maître. Son portrait a été gravé par Théodore Galle : en haut de la planche, on lit cette phrase :

Floruit Harlemi, et Lovanii, an. 1462.

Et au bas, ces vers de Lampsonius, déjà imprimés par Karel Van Mander :

Huc et ades, Theodore, tuam quoque Belgica semper
Laude nihil ficta tollet ad astra manum ;
Ipsa tuis, rerum genitrix, expressa figuris
Te natura sibi dum timet arte parem.

«Te voilà présent, Théodore; la Belgique ne cessera d'élever jusqu'aux cieux, par des louanges sincères, l'adresse de ton pinceau; exprimée dans tes ouvrages, la nature, cette mère universelle, a craint que l'art ne te rendît son égal. »

Harlem a encore donné le jour à un ancien artiste, nommé Albert Van Ouwater. Sa mémoire était déjà presque éteinte, au XVIe siècle. Karel Van Mander apprit par hasard qu'il avait jadis occupé l'attention des hommes. Il rapporte lui-même sa découverte en des termes naïfs que nous allons traduire : on verra quelle nuit profonde entourait cette école, moins de cent ans après son déclin. « Tandis que je cherchais la piste des talents les

[1] Le *Kunstblatt* du 15 mai 1823 en parle avec détail.

plus vigoureux dans notre art, pour les évoquer sur ce théâtre, selon l'ordre chronologique, des témoins dignes de foi me donnèrent connaissance, à mon grand étonnement, d'un certain Albert Van Ouwater, peintre de Harlem, qui sut de bonne heure manier habilement le coloris à l'huile. Plusieurs faits paraissent insinuer qu'il vivait du temps des Van Eyck; car un vieillard honorable de l'endroit, peintre aussi, Albert Simonsz raconte, et l'on ne doit point douter de sa parole, qu'il était, il y a soixante ans (nous voici en 1604), élève de son compatriote Jean Mostert, homme alors âgé d'environ 70 ans; d'où il résulte qu'entre l'époque où vint au monde le dit Mostert et l'époque actuelle, cent trente ans à peu près se sont écoulés. Or, le sieur Simonsz, doué d'une bonne mémoire, affirme avoir entendu dire à Mostert qu'il n'avait jamais connu ni Albert Van Ouwater, ni Gérard de St. Jean. Albert florissait avant l'illustre peintre Gérard de St. Jean, son disciple; je laisse donc le lecteur juger combien la peinture à l'huile fut anciennement pratiquée dans la ville de Harlem. » Depuis la mort du chroniqueur, nul texte retrouvé n'a éclairci l'histoire d'Albert Van Ouwater; nous ne possédons que les renseignements imparfaits contenus dans le *Livre des Peintres*. Au côté sud du grand autel de l'église principale, à Harlem, on voyait jadis un triptyque de lui, appelé *l'autel romain*, parceque les fidèles qui avaient été à Rome en pélerinage l'avaient com-

mandé et payé. Sur le panneau du milieu étaient peints les apôtres Pierre et Paul, de grandeur naturelle. Le devant du massif, où le prêtre dit la messe, était occupé par un beau paysage, dans lequel les pélerins marchaient, se reposaient, mangeaient et buvaient. Albert rendait avec une extrême délicatesse les figures, les mains, les pieds, les costumes et les sites champêtres. A ce propos, les artistes les plus âgés de Harlem soutenaient que la meilleure manière de retracer la campagne avait été découverte chez eux : ils parlaient ainsi du temps de Karel, avant la naissance des grands paysagistes qui ont illustré cette école. Si leur assertion était vraie, il faudrait joindre à Pateniers, à Henri de Bles, ou même placer avant eux les peintres hollandais qui méritèrent ce brillant éloge. Leurs noms, malheureusement, sont inconnus, celui de Van Ouwater excepté. On admirait autrefois dans sa ville natale une résurrection de Lazare, tableau de fortes dimensions, principalement en hauteur : après le siége et la conquête de la ville, les Espagnols l'enlevèrent clandestinement, ainsi que beaucoup d'autres morceaux précieux, et l'expédièrent en Espagne. Les nuds étaient exécutés d'une manière fort habile pour le temps. Le miracle s'opérait sous les voûtes d'un édifice, dont les piliers et les accessoires étaient relativement trop petits : d'un côté, on apercevait les disciples du Christ, et en face la tourbe juive; entre les colonnes se montraient de charmantes

jeunes filles, et derrière celles-là d'autres encore, simples spectatrices du prodige. Cette composition était si belle que Heemskerk l'allait souvent admirer, sans jamais en pouvoir rassasier sa vue, et comme le propriétaire était son élève, il lui disait : « Mon fils, de quoi se nourrissaient donc ces vieux maîtres? » voulant exprimer par là qu'ils ne ressemblaient guère à la foule des artistes, qu'ils mettaient dans leurs travaux un soin et une patience incroyables. Ils existait au XVIe siècle une copie de cet ouvrage, qui est probablement détruite, aussi bien que l'original; c'était une simple esquisse, selon le témoignage de Karel Van Mander.

Ce peintre eut pour disciple, comme on l'a vu, Gérard de St. Jean. Il prit fort jeune les leçons d'Albert et devint plus tard son égal sous quelques rapports, mais ne le surpassa jamais en vigueur, ni pour l'ordonnance des plans, la beauté des figures, l'expression et les idées ingénieuses. Il habitait le cloître des chevaliers de St. Jean, à Harlem, et c'est de là que lui vint son surnom, mais il n'entra point dans cet ordre militaire. Il peignit seulement pour le maître autel de l'église un tableau d'une grande hauteur et d'un excellent travail, où l'on admirait le crucifiement de Jésus. Il orna aussi les deux vantaux, qui n'étaient pas d'une moins forte dimension. Une aile et le morceau du milieu furent anéantis pendant le siége et la prise de la ville : l'autre aile échappa au désastre; on l'avait depuis lors sciée en

deux parties dans le sens de l'épaisseur et avait ainsi formé deux tableaux, qui se trouvaient chez le commandeur. Sur l'un, constituant jadis la face externe, se déployait un miracle; sur l'autre on voyait une descente de croix, où Jésus était couché de toute sa longueur. L'artiste avait prodigieusement bien rendu l'affliction des apôtres, de Marie-Madeleine et de Marie Salomé : la vierge, dans une posture languissante, paraissait de même éprouver une douleur immense, et presque tous les artistes s'étonnaient de la parfaite vérité, qui distinguait cette production. Hors de Harlem, chez les moines réguliers, on admirait aussi une œuvre de Gérard; mais elle fut détruite pendant la guerre ou par les iconoclastes. Un tableau placé dans la grande église de cette ville et représentant l'église même, peinte avec beaucoup de force et de charme, a également cessé d'être. Gérard ne multiplia point ses créations : il mourut âgé de vingt-huit ans.

Le volet scié en deux existe encore : c'est un des morceaux les plus rares que possède la galerie de Vienne. Dans la descente de croix, St. Jean soutient la Vierge en pleurs; Marie-Madeleine, Marie-Salomé, deux autres femmes, Joseph d'Arimathie et Nicodème sont assis près du corps de Jésus. Dans le lointain, la croix du Dieu martyr se dresse sur le Golgotha : un des larrons est encore attaché à la sienne, tandis qu'on jette l'autre dans une fosse. Un homme couvert d'une chape noire, sans doute un portrait, se

tient derrière le groupe principal. Les attitudes sont faciles, les ombres des carnations un peu brunes. L'autre fragment expose l'histoire des restes du Précurseur : au second plan, on ensevelit son corps, sous les yeux de Jésus; au premier, Julien l'Apostat les fait exhumer, brûler, puis ordonne que l'on en jette les cendres au vent. Plus loin, dans le fond, des prêtres apportent à St. Jean d'Acre, demeure des chevaliers hospitaliers, quelques reliques de leur patron, comme cela eut effectivement lieu durant l'année 1252. Les tableaux ont juste la même hauteur et la même largeur [1], ainsi qu'il devait être. Mais ils ne sont pas, à beaucoup près, de grande dimension, nouveau fait qui prouve l'inexactitude de Karel Van Mander. Une harmonie à la fois vigoureuse et bien ménagée caractérise la couleur; le paysage et les fabriques ont des teintes brunes. Les chevaliers de St. Jean paraissent être des portraits; les fossoyeurs sont peints avec une réalité sans noblesse. Lorsqu'il vit ces panneaux, Albert Dürer s'écria plein d'enthousiasme : « En vérité, il était déjà peintre dans le sein de sa mère [2] ! »

Les deux portions du volet furent données, en 1635, au roi d'Angleterre, Charles Ier, par l'ambassadeur de Hollande, comme le témoigne une inscription en vieille écriture, attachée au second ta-

[1] 5 décimètres, 6 centimètres de hauteur, 4 décimètres, 5 centimètres de largeur.

[2] *Kunstblatt* de 1841, article de Passavant.

bleau et tracée peut-être par Van Doort [1]. On sait que le duc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas autrichiens, acquit plusieurs tableaux provenant de la galerie de Charles Ier, et ceux-ci étaient apparemment du nombre. On les aura ensuite transportés de Belgique en Allemagne. On ne connait de Gérard que ces deux morceaux [2].

L'analogie de ces peintures avec une autre peinture de Vienne a fait supposer que celle-ci était due au talent d'Albert Van Ouwater. Elle nous met également sous les yeux la Descente de croix : on y trouve la même composition et les mêmes personnages, sauf l'homme revêtu d'une cape noire et les deux larrons; tous trois sont absents du tableau d'Albert. Des formes plus allongées, des bouches plus grandes, un ton plus clair et plus doux dans les ombres de la carnation, distinguent ce tableau de ceux des Van Eyck. L'expression, le fini du travail, la justesse du dessin égalent l'auteur à Jean de Bruges. La similitude et la supériorité de la manière, comparativement aux productions de Gérard, sont les motifs sur lesquels on s'appuie pour décla-

[1] Voici cette inscription : « March ye 23 1633. This is the 2d Piecle being one of the 5 Pictures wh was presented to the King at St. James by the State their Imbassador. »

[2] « Il n'est pas probable que le Repos de la Sainte Famille, dans la collection Boisserée, et un autre tableau figurant le même sujet, dans la galerie du Belvédère, viennent de ce maître, quoiqu'ils lui soient attribués; la manière en est plus molle et toute différente. » Passavant, *Kunstblatt*.

rer que cet ouvrage a été peint par son maître. On a cru voir une ressemblance d'exécution plus fidèle encore entre cette image et le célèbre Jugement dernier de Dantzick. Passavant le regarde donc aussi comme d'Albert Van Ouwater. D'autres ont pensé qu'il était de Hugo Van der Goes [1]; mais il a toujours porté le nom des Van Eyck. Il me faut emprunter une voix étrangère pour parler de ce tableau que je n'ai point vu; je donne la préférence à la charmante description de Johanna Schoppenhauer.

« On le conservait depuis plusieurs siècles dans la ville de Dantzick, ma patrie, avec un soin religieux, lorsque les Français l'enlevèrent en 1807. La bravoure allemande le reconquit, et on l'exposa publiquement à Berlin, sans désigner l'auteur. Des gens dont l'opinion ne saurait être dédaignée, ont combattu, à partir de ce moment, la tradition qui le représente comme un ouvrage des frères Van Eyck. Je ne suis point assez forte pour lutter contre ces hommes robustes et cependant je ne veux pas leur sacrifier aveuglément mes idées. Il ne me reste qu'à décrire le tableau, puis à exprimer d'une manière simple et vraie ce que j'en pense et de quelle manière je l'envisage, sans prétendre finir la discussion.

« On ignore la date de son arrivée à Dantzick; mais une croyance populaire des plus anciennes

[1] Le conseiller Hirt, par exemple.

prétend qu'un pêcheur le trouva dans une caisse soigneusement fermée, qui errait sur les vagues de la mer Baltique : il en fit don à l'église Notre-Dame. Celle-ci, qui porte maintenant le nom de cathédrale, est un des plus vastes, des plus majestueux édifices de l'architecture chrétienne : elle frappe d'admiration et de respect tous ceux qui la contemplent. La même tradition rapportait que deux frères appelés Van Eyck en étaient les auteurs et avaient précédemment inventé la peinture à l'huile. Cet illustre nom se conserva donc sur les extrêmes frontières de la langue allemande, même parmi le peuple, et je le connus dès mon enfance, tandis que le reste du monde, sauf un petit nombre d'amateurs, l'avait presque entièrement oublié.

« Quand le dogme catholique régnait dans la ville, ce tableau ornait peut-être un autel latéral, mais il ne décora jamais le grand autel : l'église étant consacrée à la Vierge, le fait qu'il expose ne permettait point de lui donner cette place. On la réservait d'ordinaire pour un ouvrage relatif au patron du monument. Aussi est-elle occupée à Dantzick par un colossal retable en bois, sculpté et doré : la pièce du centre figure la Vierge au milieu des trois personnes divines; c'est probablement le même que cite Curicken dans son histoire [1], comme un travail de maître Michel, livré en 1517. D'estimables critiques,

[1] Ce n'est pas une histoire, mais une description de Dantzick.

n'ayant jamais vu l'édifice et lisant ce passage, crurent qu'il désignait le tableau et attribuèrent celui-ci à Michel Wohlgemuth [1]. Mais Böttieher, qui fut marguillier de Notre-Dame jusqu'en 1615, rapporte dans son catalogue manuscrit des richesses de l'église que le triptyque fut exécuté par un prêtre nommé Michaël, et ajoute que l'enluminure et la dorure coutèrent trois mille trois cent quatre-vingt-six marcs, qu'un accord fut conclu pour cet objet avec un certain maître Michel. Prætorius, dans un autre ouvrage, appelle le dernier Michel Schwartz. Deux énormes volets, également couverts des sculptures, ferment ce retable. Ce fut, selon toute apparence, à colorier les statues et les moulures que l'on employa le peintre, comme l'usage le prescrivait alors : elles sont blanchies et dorées maintenant. Ce travail du reste n'a qu'un faible mérite.

« Lorsque la croyance luthérienne eut obtenu la victoire à Dantzick, on enleva les autels secondaires, et le tableau demeura dans un coffre, pendu à une des puissantes colonnes, qui soutiennent les hautes voutes de la cathédrale. La boîte restait fermée d'ordinaire, mais la peinture n'était ni oubliée, ni méconnue; jamais œuvre d'art ne fut au contraire

[1] Il s'agit ici du baron de Schadow, qui s'appuyait en outre d'une gravure sur bois, faite par Wohlgemuth et représentant le Jugement dernier : elle se trouve dans la chronique de Magdebourg, publiée en 1493 par Schedel. La composition a une grande ressemblance avec celle de Dantzick.

mieux appréciée, plus admirée, justement parce-qu'elle était unique dans la ville. Durant les fêtes solennelles, lorsqu'on parait l'église de tous ses ornements, on découvrait aussi le tableau et un chacun s'empressait pour le voir. La foule ne diminuait pas, le monument ne restait point désert, tant qu'on pouvait l'examiner : il édifiait le peuple et lui inspirait la crainte des châtiments célestes; il suggéra plus d'une bonne résolution que n'eût point fait naître un prédicateur. On le montrait aussi aux personnes qui le désiraient. Les étrangers étaient conduits tout d'abord par leurs hôtes devant cette grande curiosité. Les amis, les voisins, les passants profitaient de l'occasion. J'ai vu bien des fois le célèbre triptyque en de pareilles circonstances; et ce fut alors, je puis le dire, que s'éveilla dans mon âme le goût des beaux arts. Il occupe maintenant une chapelle latérale, et peu de jours se terminent sans qu'un voyageur, ou un habitant de l'endroit, ait fait ouvrir les ailes. Le morceau du milieu figure l'acte principal. Jésus trône sur un vaste et brillant arc-en-ciel, qui formerait un cercle entier, si l'horizon ne l'échancrait légèrement. Le Rédempteur a la sévère expression du juge; à gauche, près de sa tête, flotte une épée ardente, la pointe tournée vers lui; un lys rayonne à sa droite. Une boule d'or suspendue en l'air, où se réfléchissent les objets voisins, lui sert de marche-pied. Il est vêtu d'un manteau rouge, qu'une somptueuse agraffe maintient sur le

devant, mais qui s'ouvre plus bas, laisse voir son buste nu, puis entoure ses genoux de plis harmonieux. Quatre anges, habillés de longues robes, planent au-dessus de lui et portent les emblêmes de ses souffrances. Derrière l'arc-en-ciel, les douze apôtres, six de chaque côté, forment un cercle qui vient y aboutir : à l'extrémité de la section droite, Marie s'agenouille dans l'attitude de la prière; un nimbe environne son front et un large manteau d'un vert sombre descend de ses épaules. Son beau visage exprime l'amour maternel et la douceur d'une charitable intercession. A l'extrémité gauche s'agenouille St. Jean : un nimbe environne de même sa belle tête; il porte un étroit costume formé de toisons de brebis, par-dessus lequel se déroule un manteau vert, doublé de pourpre. Ses mains finies jusque dans les plus petits détails paraissent un peu maigres : la couleur en est chaude et vivante. Au-dessous de ce groupe volent trois anges, ayant pour costume de longues robes qui cachent leurs pieds : ils font retentir les trompettes dont le son formidable éveille les morts.

« Telles sont les figures qui occupent le haut du tableau. Dans le bas, les générations défuntes sortent de la tombe.

« Au milieu d'elles et complètement tourné vers le spectateur, se dresse le gigantesque St. Michel, qui a pour le moins deux fois la taille des ressuscités. Une brillante armure d'or couvre ses membres, et les objets voisins s'y réfléchissent, comme dans

la sphère que pressent les pieds du Messie. Des ailes de paon magnifiques rayonnent sur ses épaules : un vaste manteau écarlate, semé de fleurs d'or et doublé de pourpre, avec une bordure de perles et de pierres précieuses, retenu à la hauteur de la poitrine par un splendide médaillon, s'écarte plus bas et traîne derrière le héros immortel, laissant voir toute sa panoplie. Un haubergeon de mailles, en or, abrite son cou. Des cheveux blonds ornent sa tête sérieuse et sont assujettis par un étroit bandeau, sur le devant duquel brille une croix de diamants. De la main droite, il tient levé un bâton d'ébène, de la gauche il porte la balance terrible. L'un des plateaux, dans lequel un bienheureux prie à genoux, repose sur la terre; l'autre s'élève, renfermant un coupable dont les mérites sont trop légers : le mouvement est si rapide qu'il trébuche, un diable le saisit déjà par les cheveux et l'enfer attend sa proie. On ne peut rien imaginer de plus beau, de plus fier, de plus imposant que les nobles formes, la taille élégante de St. Michel, que son austère coup-d'œil et sa sérieuse figure, légèrement inclinée. Celle-ci offre des traces d'hésitation; la couleur en est si peu épaisse que l'on discerne au travers quelques changements du contour, dessinés à la mine de plomb, comme si l'artiste n'avait pas d'abord réalisé son idéal. On remarque sur les autres têtes de semblables lignes, des espèces de ratures presque effacées. Les groupes

des morts qui renaissent sont trop nombreux, trop divers pour que nous puissions les décrire. Ils sortent du sépulcre, et on lit sur leur visage le pressentiment de leur destinée bienheureuse ou maudite. Un tombeau porte les chiffres CCCLXVII, mais cette date tronquée me semble avoir été peinte plus tard; la tête du juste, qui est dans la balance, et les traits d'un ange qui sonne de la trompette, celui du milieu, offrent aussi des retouches.

« Derrière St. Michel, un esprit céleste et un esprit de ténèbres se disputent l'âme d'un trépassé. Une douleur, une angoisse inexprimables, un désespoir qui touche à la folie, agitent les groupes variés, pressés, des malheureux de tout âge et de tout sexe que menacent les flammes éternelles. Des diables fantastiques, dont quelques uns volent sur des ailes de papillon, se mêlent aux damnés et les poussent de mainte manière, avec une joie réellement satanique, vers le gouffre sans espérance. La forte imagination du Dante n'eut pas mieux inventé. A droite au contraire tout est repos, tout trahit dans la foule un avant-goût de la béatitude céleste : quelques visages, quelques têtes de femmes spécialement, expriment ce bonheur anticipé par un sourire doux et presque enfantin. Au milieu d'un groupe serré, qui se tourne vers les portes bénies, on remarque un nègre : dans une autre phalange, située vis-à-vis, phalange où abondent les moines tonsurés, on distingue un vieillard calme et sérieux

dont les traits portent l'empreinte de la mélancolie, mais qui semble exempt de douleur et d'inquiétude : il forme contraste avec le nègre élu et doit être un vertueux païen, qui ne mérite pas les supplices de l'enfer, mais ne peut, selon le dogme catholique, obtenir la félicité des justes.

« Entre de hauts rochers, sombres et anguleux, qu'assiègent les flammes de l'abyme, dont on voit seulement l'entrée sur le premier plan, l'aile gauche nous montre toutes les formes imaginables de l'horreur, du désespoir, de l'angoisse et de la souffrance, parvenues aux dernières limites. Des démons plus sauvages, plus affreux, mais qui n'inspirent que la terreur et non le dégoût, précipitent les proscrits le long d'un étroit sentier qui mène au lieu des supplices. Ils courent, tombent l'un sur l'autre, se mêlent, s'étouffent, se dégagent, et sont toujours poussés avec une effroyable violence. Les poses diverses de ces corps entièrement nus échappent à la parole, aussi bien que l'expression variée d'une même terreur, qui enlaidit les figures. Les raccourcis les plus étranges sont dessinés avec un rare bonheur et une adresse merveilleuse.

L'aile droite du retable nous offre un portail gothique, orné de colonnes et très-somptueux ; les élus franchissent le seuil pour entrer dans le séjour de l'inaltérable félicité. Des sculptures en demi-relief parent la façade et les hautes voûtes de l'atrium. Sur une des clefs pendantes est retracée la

création de la première femme; sur les arceaux mêmes, on voit des chérubins et des séraphins; sur un pilier, Jésus trônant comme roi du monde, avec l'agneau à ses pieds et autour de lui les emblèmes des quatre évangélistes. Deux autres piliers d'une grosseur énorme, occupant la droite et la gauche, portent dix statues de rois ou de saints qui ont fondé un ordre quelconque; ils sont assis ou à genoux; au-dessus d'eux s'élèvent de charmants dais sculptés. Tout cela fait illusion et semble réellement taillé dans la pierre; le peintre a poussé la délicatesse de travail jusqu'à rendre les veines du bois, les ferrures des portes et les moindres clous. Derrière la balustrade qui couronne ce pompeux édifice, on voit des anges portant de riches costumes sacerdotaux; ils chantent, jouent de la musique, poussent des cris d'allégresse et jettent des fleurs. Un peu moins haut, sur des balcons environnant les piliers, se tiennent six anges pleins d'une grâce merveilleuse, trois sur chacun; ils ont aussi des vêtements d'église, qui ruissèlent d'or et de pierreries; un groupe chante devant un pseautier, l'autre joue de la harpe, de la cithare et de la viole. Des nuages entourent le monument et paraissent même le porter, quoique la première des marches de cristal ait le sol pour appui; les herbes et les cailloux sont parsemés de perles et de diamants. Huit ecclésiastiques ont déjà franchi les degrés et se pressent tellement à la porte que le crâne tonsuré de plusieurs

reste seul visible : un pape suivi d'un cardinal marche en tête. Trois anges, pourvus d'ailes magnifiques, revêtent ceux qui entrent d'habits cléricaux ; ils coiffent même un élu d'un bonnet d'évêque. Plus bas, sur la deuxième marche, d'un air doux et paternel, se tient le chef des apôtres ; il a dans une main la grande clef d'or du paradis et tend l'autre main à un vieillard, qui monte le premier degré. Plusieurs bienheureux s'approchent et un messager divin, posé près de St. Pierre, les aide, les encourage à gravir l'escalier céleste.

« La même vérité que l'on remarque dans l'expression de la douleur, sur l'aile gauche, on la trouve dans une expression contraire, sur l'aile droite : la paix du Seigneur, l'étonnement humble et joyeux de la première émotion embellissent les visages. Chaque tête semble un portrait; toutes sont peintes comme la miniature la plus délicate, sont vivantes comme la réalité.

« Le dessin et la couleur des nus méritent de grandes louanges ; ils déplaisent seulement par leur maigreur, surtout les bras et les jambes. On voit que l'artiste n'a pu faire ici les mêmes études que pour les figures, les mains, les vêtements et les autres objets.

« La sainte demeure se détache sur un fond d'or, comme les anges musiciens du tableau de Gand : le peintre a sans doute voulu représenter ainsi la splendeur céleste; notre atmosphère ne convient plus aux bienheureux. L'or, dans le reste du tryptique, sur

les ornements et les étoffes, comme en général tous les métaux, sont imités à l'aide de la couleur, au point de produire une complète illusion; de cette manière sont traitées l'armure de St. Michel et la sphère qui porte les pieds du Sauveur. Les reflets qui s'y projettent font souvenir du miroir dont parle Facius, en décrivant la salle de bain exécutée par Jean Van Eyck.

« La porte du ciel dans toutes ses divisions, dans tous ses ornements, ressemble d'une manière étonnante aux édifices, piliers, décorations et moulures des tableaux de Van Eyck jadis en la possession des frères Boisserée. Les broderies, les armures, les joyaux donnent lieu à la même remarque. Les diamants, les pierres précieuses, disséminés devant la porte du ciel, sont les mêmes que ceux répandus sous les pieds des adorateurs de l'Agneau mystique.

« Les anges vêtus de magnifiques habits ont une égale similitude avec ceux de *l'Agneau*, jusque dans les moindres détails des traits, des costumes, des ailes, des bijoux, des étoffes : bien plus, les charmants petits musiciens postés sur les balcons rappellent les anges de Gand d'une manière si exacte, qu'on peut les regarder comme les portraits en miniature des mêmes modèles, beaux enfants de chœur probablement.

« Les têtes merveilleuses des apôtres, de Marie, de St. Pierre et de St. Jean-Baptiste, sont traitées pour la forme, l'expression, la couleur et la touche des cheveux comme dans les tableaux des Van Eyck de la

collection Boisserée: elles font surtout penser à l'image de St. Luc. L'agencement des draperies, l'exécution des diverses étoffes et du brocard suggèrent les mêmes remarques. Parmi les figures des bienheureux, il en plusieurs que je crois avoir vues sur les panneaux, où cheminent les *Soldats du Christ* et les *Ermites*. Le coloris n'a pas une splendeur moins vive que chez les célèbres frères.

« Lorsqu'après une longue absence je revis, au printemps de l'année 1820, la cité de mes aïeux, je me transportai, aussitôt que je le pus, devant cette image autour de laquelle erraient mes souvenirs. Je quittais Berlin, où je venais d'étudier scrupuleusement les volets de l'*Agneau mystique;* durant l'automne de l'année précédente, j'avais considéré d'une manière aussi attentive les peintures de la collection Boisserée, qui portent le nom de Jean; ces chefs-d'œuvre brillaient de tout leur éclat dans ma mémoire. Leur similitude avec le tableau de Dantzick me frappa sur le champ et ne me laissa pas le moindre doute. La persuasion qu'il était dû à la main créatrice des Van Eyck s'affermissait d'autant plus en moi, que je l'examinais plus souvent et plus longuement; je suis même convaincue que tout le monde partagerait mon avis, si l'on plaçait en face les morceaux de Berlin, pour établir une comparaison sûre et fidèle. Ce tryptique au reste date certainement de la première époque des Van Eyck et fut peint de longues années avant le cycle

relatif à la Vierge, que possède la galerie Boisserée; il précéda immédiatement, selon toute apparence, le fameux retable de St. Bavon. Les connaisseurs jugeront si je me trompe, en croyant distinguer çà et là le travail de Hubert dans mainte figure, spécialement dans celles des morts et dans les formes des diables. Supposons que mon opinion se confirme, ce tableau serait alors un chef-d'œuvre inappréciable, mis au jour par les deux frères, et aurait conséquemment la plus grande importance pour l'histoire de l'art. »

L'extérieur des ailes, que Johanna Schoppenhauer oublie de mentionner, représente à droite la Vierge sur un piédouche, debout dans une niche et portant le Sauveur : un homme habillé d'une robe noire garnie de fourrure s'agenouille au-dessous et doit être le donateur : son écusson pend derrière lui. Le dehors du volet gauche nous offre l'archange St. Michel terrassant deux démons; plus bas se trouve une femme agenouillée, derrière laquelle on voit également des armoiries, où est inscrite cette devise : *Pour non falir*. La plus grande partie du retable n'a aucunement souffert. On lit sur la première marche de l'escalier céleste : *Restauré en* 1718, *le* 29 *juillet, Christophe Kray*. Ce barbouilleur peut bien être celui qui a si mal repeint quelques têtes [1].

[1] Waagen, *Ueber Hubert und Johann Van Eyck*.

Waagen a la même opinion que Johanna Schoppenhauer sur l'origine de ce tableau ; il le croit seulement fait à une autre époque. « La preuve la plus forte, dit-il, que l'on puisse opposer au baron de Schadow, qui le regarde comme de Michel Wohlgemuth, ce sont les œuvres authentiques de ce peintre, conservées à Nuremberg, Schleissheim et Schwabach : l'exécution en diffère totalement et a une bien moindre valeur. Dès le premier coup-d'œil, tout vrai juge affirmera qu'il est sorti de l'école des Van Eyck [1] ; il ne s'agit plus que de décider quel maître a exécuté cette œuvre immortelle. A Paris, certaines personnes la regardaient comme un tableau d'Albert van Ouwater [2] : dans le catalogue on l'attribuait néanmoins à Jean Van Eyck. — Le professeur Büsching a découvert près de l'inscription imparfaite un E très-visible, de cette forme et de cette grandeur E : l'opinion commune et la tradition populaire peuvent s'en autoriser. La manière de concevoir et de peindre, que l'on observe dans le retable, s'accorde d'ailleurs avec l'esprit et la touche de Van Eyck dans sa production la plus authentique, l'*Adoration de l'Agneau*, ainsi que j'ai pu le voir moi-même à Paris, en 1814, à l'aide d'une comparaison immédiate. Il me semble donc manifeste qu'il est de Jean Van Eyck. » Aucun de

[1] La devise française prouve jusqu'à un certain point qu'il a dû être exécuté dans les Pays-Bas.

[2] Voyez le catalogue de 1814, n° 303.

ses tableaux, selon Waagen, n'offre d'ailleurs une aussi grande variété d'expressions : la majestueuse rigueur du fils de l'homme, les sentiments divers que ce spectacle terrible inspire à Marie, à St. Jean Baptiste et aux Apôtres ; la céleste joie des bienheureux, l'effroyable angoisse et le désespoir des damnés, l'attente inquiète de ceux qui ressuscitent, enfin la rage et la haineuse perversité des démons prennent à nos yeux les formes les plus vivantes. Il croit que cet ouvrage aura été peint pour une famille de Dantzick, qui habitait la ville de Bruges afin de s'y livrer au commerce ; après leur retour dans leur patrie, les marchands pieux en auraient fait don à l'église qui le possède.

L'opinion maigre et nue de Passavant ne peut guère tenir contre des opinions aussi fortes, aussi bien armées ; Albert Van Ouwater doit céder la place à Jean Van Eyck.

Hotho regarde comme pouvant être du premier une peinture qui orne le musée de Berlin : on l'attribuait jadis faussement à Hemling et on l'a classée depuis, avec aussi peu de justesse, parmi les plus anciennes créations de Mabuse. Elle est tellement supérieure aux ouvrages de ce dernier pour le sentiment et la profonde invention, qu'après avoir imaginé, après avoir exécuté d'une manière si complète, dans le style des Van Eyck, un tableau où se revèle d'ailleurs une extrême patience et une longue habitude de leurs procédés, l'auteur n'aurait pu suivre

les traces de Michel-Ange et de Leonardo. Il faut dire en outre qu'il ne ressemble nullement aux peintures connues de Jean Gossart.

Au milieu de l'image, sur le premier plan, s'élève la haute croix de Jésus, un peu inclinée. Le Sauveur a un corps long et maigre, où ressortent les os et les muscles, et où l'on pourrait nombrer les côtes : le dessin est juste et vrai, la tête penchée d'une belle forme, le nez long et mince, la bouche exprime la douleur et les arcades surciliaires sont très-gracieuses. Le Christ regarde d'un air doux et affligé les siens qui se lamentent. Au pied même de l'instrument fatal on voit Madeleine, à genoux et se tordant les mains : Marie et St. Jean se tiennent sur la droite. Tous les trois contemplent Jésus à travers leurs larmes ; ils ouvrent la bouche, sans que leurs lèvres tremblantes puissent articuler une parole. Auprès de ce groupe, deux saintes femmes sont également plongées dans une muette désolation ; l'une est en prière et l'autre essuie ses pleurs. A gauche, le chef converti s'entretient avec des soldats. Sur le devant, on aperçoit des crânes et des ossements que ronge un chien avide. Sur le second plan, Jérusalem s'étale au milieu de vertes collines, fourmillante d'églises, de monastères, de maisons, de tourelles ; une multitude diversement agitée sort des portes, d'autres citadins reviennent du Golgotha. Derrière les collines se dressent de hautes montagnes bleues. De sombres nuages enveloppent la

partie la plus élevée du ciel; des rayons les traversent et sont délicatement répandus çà et là, sur le paysage.

La disposition des groupes est on ne peut plus simple; l'artiste a juxta-posé tranquillement les personnages, mais non point sans adresse, ni sans établir de corrélation entr'eux. Les gestes et les postures ne manquent pas de facilité : les mains se distinguent par leurs formes vraies et leur air vivant. Le caractère des physionomies est complètement individuel, plutôt doux que vigoureux, plutôt animé que tragique. On ne remarque point dans les vêtements ces plis durs, anguleux, brisés, qui déparent les costumes de l'époque et ceux du xvie siècle; ils ne présentent néanmoins aucune trace d'imitation italienne. Le peintre a varié toutes ses carnations : des nuances différentes sont employées pour chaque tête. La couleur n'a pas en général l'éclat et la force des Van Eyck; elle n'a pas non plus l'harmonieuse vivacité que l'on admire chez leurs disciples. Un trait particulier signale le paysage : c'est un effort évident pour reproduire la perspective aërienne, une fusion et une dégradation des couleurs si parfaites, qu'on ne trouve rien de mieux dans les tableaux de Rogier de Bruges. On ne croirait plus voir une peinture du xve siècle; et cependant la profondeur intime de la conception, la fermeté du travail, le soin merveilleux de l'exécution, la manière en même temps précise et douce avec

laquelle tous les détails sont rendus, prouve que l'auteur appartenait à l'école de Bruges; la tendance qu'il revèle a dû lui être spéciale; il ouvrit le chemin où Paul Bril et d'autres grands hommes marchèrent plus tard derrière lui. Voilà le motif qui détermine le critique de Berlin à lui attribuer ce morceau.

On présume aussi qu'il a fait une descente de croix, jadis en la possession du chanoine Wallraf, maintenant placée à Cologne dans le musée de la ville. Elle offre tous les caractères du style des Van Eyck, seulement le coloris est très-clair; il l'est même à un tel point que les carnations paraissent privées d'ombres. Les nus maigres et raides ne charment point les yeux. Sur le fût de la croix, brillent ces lettres OWA; le reste de l'inscription est caché. Le tableau n'a pas, à beaucoup près, la même valeur que celui de Dantzick [1].

Ces peintres dont le temps a submergé la gloire, et dont nous aurions voulu arracher les débris aux mers profondes, qui les roulent dans les ténèbres, engendrèrent de leur vivant une foule d'imitateurs. On trouve encore de nombreux ouvrages, datant de cette époque; travaux accessoires, productions médiocres, faibles restes d'une splendeur évanouie, mais attestant que le goût des arts s'était alors répandu par toute la Belgique. On voit dans le musée de

[1] Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 398.

Bruxelles une quantité de ces ébauches mal réussies. Elle donnent un nouveau lustre au talent des hommes supérieurs et montrent quelle distance les séparait de la tourbe commune. Les types en sont mal choisis, les expressions mal rendues, les poses forcées, les couleurs mauvaises, l'ensemble dépourvu de charme; des tons criards s'y heurtent et blessent la vue. La puissance harmonieuse du génie ne les a pas fécondées. Une centaine de peintres furent employés par Charles le Téméraire, en 1468, pour les décorations de ses noces, faites à Bruges. On les appela de Tournay, de Bruxelles, d'Anvers, du Hainaut, de Cambray, d'Arras, de Valencienues, de Douay, de Louvain et d'Ypres. Comme Hugo Van der Goes se trouva dans le nombre, mêlé, confondu avec les autres, comme d'ailleurs il s'agissait du prince souverain des Pays-Bas, comme on les faisait venir exprès, on doit croire que ce n'était pas de simples barbouilleurs. On possède maintenant leurs noms [1], mais qui sait s'il existe encore de leurs ouvrages? Nulle recherche n'a été entreprise à cet égard. Peut-être cependant produirait-elle des résultats. Si je ne me trompe, j'ai moi-même découvert un tableau signé par l'un d'eux. Il embellit le musée d'Anvers et forme trois compartiments. Sur celui

[1] On les trouvera tous dans les notes, à la fin du volume. Nous y donnons en entier le compte de Fastré Hollet; une pièce pareille ne peut être omise dans une histoire de la peinture flamande.

du milieu, on voit Jésus qui porte sa croix; celle-ci n'a que trois branches. La figure du Christ est laide, mal peinte et mal dessinée. Ste. Véronique se tient debout devant lui, prête à lui essuyer la face; elle ne vaut pas mieux sous le rapport de l'exécution. Les persécuteurs ont des têtes bizarres, qui ne laissent pas d'être expressives : un d'entr'eux surtout fixe l'attention; armé d'une lourde trique et d'un marteau, coiffé d'un bonnet jaune, ayant une barbe rousse, portant une culotte déchirée au genou gauche, il étonne par son air fantasque. Derrière Jésus un hérault sonne de la trompette. Le terrain est presque nu, presqu'entièrement dépouillé d'herbe et de fleurs. Au milieu des roches qui dominent la procession douloureuse, végètent des buissons où deux merles s'agacent. Le deuxième plan nous montre la fuite en Egypte : une idole tombe de son piédestal ou plutôt de sa colonne, à l'approche des saints personnages. Le compartiment de droite figure la Présentation au temple ou la Purification de la Vierge. Les têtes sont l'œuvre d'un homme médiocre; l'église est assez belle et la lumière s'y introduit bien par les hautes fenêtres. Sur le compartiment de gauche, Jésus enseigne les docteurs, abrité sous un dais en forme de tente. Le monument révèle aussi plus d'adresse que les personnages.

L'étiquette de ce tableau porte le nom de Jan van der Meire. Il est pourtant signé, mais on ne s'en est point aperçu. Au bas du premier panneau

se trouve une L; en haut du second un V; en bas du même un D; sur le troisième, on remarque une lettre dont la forme n'est pas très-précise, mais qui doit être un R. L'écriture gothique jette souvent le lecteur dans l'embarras. D'un autre côté, la liste des peintres, qui ont travaillé pour Charles-le-Téméraire, mentionne un Liévin de Raem ou Van der Raem. Ces quatre signes alphabétiques formant les quatre initiales de son nom, il est probable qu'il a exécuté le tableau.

Nous avons fini notre voyage au milieu des catacombes; un rayon du jour s'y glisse, Hemling nous appelle au dehors; il est temps de quitter la poussière des victimes, les funèbres demeures de l'oubli, pour revoir le soleil et admirer les monuments des triomphateurs.

CHAPITRE VIII.

TABLEAUX

peints par les disciples et imitateurs des Van Eyck.

PIERRE CHRISTOPHSEN.

1. La Vierge sur un trône, tenant son divin fils, ayant près d'elle St.-Jérôme et St.-François. Voyez plus haut la description de ce travail, pages 170 et 171. Chez M. Passavant, à Francfort sur-le-Mein.

2. St. Éloi vendant un anneau de mariage à des fiancés. Voyez plus haut, pages 171 et 172. Chez M. Oppenheim à Cologne.

3. Portrait d'une jeune personne de la famille Talbot. Dans le musée de Berlin.

4. L'Annonciation et la naissance du Christ, sur un même panneau. Volet d'autel acheté en Espagne. A Francfort sur le Mein, dans l'institut Stædel.

5. Le jugement dernier, volet d'autel acheté en Espagne. A Francfort sur le Mein; dans l'institut Stædel.

GÉRARD ET JEAN VAN DER MEIRE.

1. La Lucrèce, dont parle Karel Van Mander. Fiorillo pense qu'elle existe encore en Hollande, dans quelque collection.

2. Les trois Crucifiés, milieu d'un triptyque; dans l'église St. Bavon à Gand.

3. Le serpent d'airain, volet d'autel; dans l'église St. Bavon, à Gand.

4. Jésus remuant les eaux de la piscine, volet d'autel; dans l'église St. Bavon, à Gand.

5. Jésus portant sa croix, Jésus entre les deux larrons, Jésus détaché de l'instrument fatal, trois sujets sur un même panneau; dans l'église St. Sauveur à Bruges.

6. Jésus mis en croix, volet d'autel; au musée d'Anvers.

7. L'enterrement du Christ, volet d'autel; au musée d'Anvers.

8. La Visitation : le donateur en costume d'abbé s'agenouille sur le devant. Au musée de Berlin.

9. Une image de la Vierge, autrefois dans l'église St. Bavon, à Gand (manuscrit appartenant à M. Delbecq).

10. Joseph d'Arimathie portant le corps du Sauveur entre ses bras. Marie, agenouillée auprès, le regarde pleine de douleur et croise ses mains sur sa poitrine. Plus loin on aperçoit St. Jean et St. Pierre. A gauche se tiennent deux femmes. Une partie de Jérusalem se montre dans le lointain. Cette peinture de petite dimension est bien conservée; elle a beaucoup du style de Gérard van der Meire. La conception rappelle Jean Hemling, mais l'exécution est plus faible sous le rapport du caractère, du dessin et de la couleur. Le derrière du panneau soigneusement peint d'une nuance brune offre au milieu les armes d'Angleterre et aux quatre coins les lettres A. M. entourées d'ornements. Cette image pourrait aussi être de Gérard Horenbout, que les Anglais nomment Gérard Lucas Horneband et qui alla vivre dans la Grande-Bretagne du temps de Henri VIII : il avait entièrement conservé le vieux style. (Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien.*)

11. L'adoration des Mages, au musée de Berlin.

12. Le jugement dernier, sur une plaque d'étain; à Vienne.

13. Dans le style de Gérard van der Meire : St. François d'Assise, triptyque possédé par le Roi de Hollande. Le tableau du milieu représente une allégorie religieuse. On y voit dans un paysage

le Rédempteur crucifié; devant lui est prosterné St. François, vêtu d'un manteau à capuchon et d'un froc blanc, entouré d'une ceinture, à laquelle pend un rosaire. Il adresse de ferventes prières à Jésus-Christ, qui semble les exaucer. En effet, l'ange qui accompagne le Sauveur offre à St. François la couronne des élus et lui promet le paradis en lui montrant le ciel. Au pied de la croix grimace le démon, qui cherche inutilement à le séduire et à l'entrainer. — Sur les volets sont représentés les donateurs. Dans la galerie du Roi de Hollande à La Haye.

14. Un Gérard de Gand, comme nous l'enseigne l'anonyme de Morelli, exécuta 125 miniatures dans le fameux bréviaire de la Bibliothèque St. Marc à Venise. Ce peintre doit être Gérard van der Meire, car Gérard Horenbout vivait longtemps après Hemling, qui travailla également à ce livre d'heures. M. Van Brée, sans avoir lu l'ouvrage édité par Morelli, reconnut pourtant le style de Van der Meire dans plusieurs miniatures. Il lui en attribue positivement huit. Nous transcrivons ses notes. «Page 337. Composition divisée en trois parties : sur le premier plan, on voit le Christ à genoux, les yeux bandés, et tourmenté par trois hommes; sur le second plan, Pilate présente le Sauveur au peuple; dans le fond, Jésus en croix. Ce dessin pourrait être de Gérard van der Meire. — Page 401. Cette miniature représente les douze apôtres et me semble faite par

Van der Meire de Gand. — Page 407. Me parait encore de Van der Meire. Elle figure la décollation d'un martyr; l'absence d'attributs ne permet point de dire lequel. Je pense que l'artiste lui a donné avec intention ce caractère général, parcequ'il est placé devant l'office des martyrs et les représente tous symboliquement. — Page 496. St. Antoine que les démons persécutent. Je crois cette peinture de Gérard van der Meire. — Page 514. La purification de la Vierge : elle présente son fils au grand prêtre. St. Joseph et d'autres personnages remplissent le temple. Ce travail doit être de Van der Meire; il ressemble parfaitement aux numéros 401 et 407. — Pages 593. La naissance de St. Jean Baptiste; je n'ose affirmer de qui est ce dessin : il me parait de Van der Meire. — Page 610. La visitation. On peut dire sans crainte qu'elle a été faite par Van der Meire. La tête de la Vierge, pleine d'innocence et de beauté, est digne de Hemling, qui pourrait l'avoir exécutée lui-même. — Page 660. La Transfiguration. Je la regarde comme de Van der Meire. La tête du Christ me parait seule avoir été retouchée. »

Relativement à la Visitation, à la naissance de St. Jean Baptiste et à la Purification, M. Van Brée est d'accord avec l'anonyme de Morelli, lequel donne une liste des miniatures que Hemling n'a point faites et qui sont de Gérard de Gand ou de Liévin de Witte.

15. Par Jean van der Meire : l'*Inauguration de l'ordre de la Toison d'Or,* peinte pour Charles le Téméraire.

HUGO VAN DER GOES.

1. Vénus, Cupidon et les Grâces, tableau dont parle Karel Van Mander.

2. David et Abigaïl; voyez plus haut pages 179 et 180.

3. La naissance du Christ et l'adoration des bergers, milieu d'autel; dans l'église Santa Maria Nuova, à Florence. Voyez pages 183 et 184.

4. St. Mathieu, St. Antoine, Falco Portinari et ses deux fils : volet gauche du triptyque précédent. A Florence.

5. Ste. Marguerite, Ste. Marie-Madeleine, la femme et les filles de Portinari : volet droit du triptyque précédent. A Florence. Pour ces deux ailes, voyez page 184.

6. L'Anonciation, grisaille peinte sur l'extérieur des volets que nous venons de mentionner.

7. Même sujet, tableau du musée de Berlin.

8. Gabriel descendant pour accomplir son message, Marie à genoux; au musée de Berlin.

9. L'Annonciation : dans la Pinacothèque. Cet ouvrage faisait autrefois partie de la collection Boisserée.

10, 11 et 12. Un triptyque, dont le milieu repré-

sente la Vierge et son fils, entourés d'anges. — Sur la face interne des volets, le donateur et la donatrice avec leurs enfants. Au dehors, Marie et Gabriel, peints dans une sorte de clair-obscur. — Le monogramme offre les lettres H. G. La conception et l'exécution correspondent parfaitement à celles du tableau de Santa Maria Nuova. Ce tableau se trouve dans la maison Puccini à Pistoie (voyez le *Kunstblatt* de 1839, n° 21, page 81).

13. La Vierge et l'enfant Jésus; autrefois dans l'église St. Jacques, à Gand.

14. La Vierge et l'enfant Jésus. Elle porte un manteau rouge et un nimbe environne son front; elle est assise sur un trône; son divin fils se tourne vers la gauche. Elle étend son bras droit de l'autre côté. Dans l'Académie pontificale des beaux-arts, à Bologne, sous le n° 282.

15. Marie debout, tenant son divin fils, qui bénit le donateur agenouillé et recommandé par son patron St. Antoine abbé. Le tableau porte la date de 1472. A Alton Tower, château du comte de Shrewsbury, dans le Staffordshire.

16. Marie assise, tenant le Christ sur ses genoux. Deux anges voltigent près d'elle. Plus bas St. Catherine à genoux et une femme assise. Dans la Galerie de Florence.

17. Marie sous un dais avec l'enfant Jésus. A droite s'agenouille un ange, à gauche le donateur. A Vienne. Passavant croit ce tableau de Hemling.

18. Marie assise avec l'enfant Jésus, dans une salle dont les parois de pierre sont sculptées à jour. Pinacothèque.

19. Marie avec son fils, au milieu d'un paysage. Dans la Pinacothèque.

20. Marie avec l'enfant Jésus. A Berlin.

21. L'adoration des Mages; dans la collection de feu le professeur Hauber, à Munich.

22. La tranfiguration; panneau qui se trouvait jadis dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth, à Bruxelles. *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* par Descamps.

23. La face du Christ couronné d'épines : à Berlin.

24. Jésus crucifié, la Sainte Vierge et d'autres personnages. Peinture qui ornait l'église St. Jacques, à Bruges. Voyez plus haut, pages 181 et 182.

25. La Vierge pleurant sur le corps du Christ, avec St. Jean et trois autres saintes femmes. Dans la Pinacothèque.

26. Le corps du Sauveur descendu de croix et couché sur la terre. Dans l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

27. La Résurrection du Christ. Autrefois dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth, à Bruxelles. Descamps, *Voyagé pittoresque* etc.

28. Le Jugement dernier. A Berlin.

29. Deux volets : sur l'un, des hommes qui prient, tournés vers la droite; derrière eux, St. Jean-Baptiste; — sur l'autre aile, des femmes qui prient,

tournées vers la gauche; derrière elles, un pape. Dans l'Académie des beaux-arts, à Vienne.

30. Probablement de Hugo Van der Goes : quatre saintes. Tableau qui appartenait à M. Van Rotterdam, de Gand.

31. St. Augustin, le donateur agenouillé et St. Jean Baptiste; à Berlin.

32. St. Jérôme en habit de cardinal. A Vienne.

33. St. Jean dans le désert, avec son agneau; peinture de l'année 1472. Dans la Pinacothèque. Voyez plus haut, pages 184 et 185.

34. St. Jean-Baptiste, volet d'autel. A Vienne. Passavant l'attribue à Hemling.

35. St Jean Baptiste; dans la galerie de Vienne, sous le numéro 76. L'ouvrage précédent porte le n° 13.

36. St. Jean l'évangéliste A Berlin.

37. St. Jean l'évangéliste, volet d'autel. A Vienne. Passavant le croit de Hemling.

38. La légende de Ste. Catherine, tableau peint par Van der Goes pendant sa jeunesse. Autrefois dans le monastère de Notre-Dame, à Gand.

39 Falco Portinari tenant un livre, buste qui se trouve dans le palais Pitti, à Florence. La proportion est le tiers de la grandeur naturelle. Sur l'extérieur on voit l'ange de l'annonciation, en grisaille, d'où l'on peut conclure que ce tableau faisait partie d'un triptyque.

ROGIER DE BRUGES.

1. « Ejus est tabula altera in penetralibus principis Ferrariæ, in cujus alteris valvis Adam et Eva nudis corporibus e terrestri paradiso per angelum ejecti, quibus nihil desit ad summam pulchritudinem. » Facius, *De Viris illustribus*.

2. La récolte de la manne; autrefois dans la collection Boisserée, maintenant à Munich.

3. Le prophète Elie, éveillé par un ange au milieu du désert. Autrefois dans la collection Bettendorf, à Aix-la-Chapelle, maintenant à Berlin.

4. L'Annonciation, volet droit d'un triptyque. Dans la Pinacothèque. Ce tableau était regardé comme de Jean Van Eyck. Passavant l'attribue à Rogier de Bruges.

5. Les trois anges qui apparaissent à Abraham et à Sarah, pour leur annoncer la naissance d'Isaac : subdivision d'un tableau, jadis à Middelbourg, maintenant à Berlin.

6. La naissance du Christ, milieu du tableau; jadis à Middelbourg, maintenant à Berlin.

7. L'Adoration, des Mages, subdivision du tableau; jadis à Middelbourg, maintenant à Berlin.

Ce triple ouvrage se rattache à la curieuse histoire de la fondation de Middelbourg, en Flandre. Pierre Bladelin, membre d'une famille noble et puissante des environs de Furnes, conseiller et maître-d'hôtel

de Philippe-le-Bon, trésorier de l'ordre de la Toison d'or. prit avec sa femme la résolution extraordinaire de bâtir une ville nouvelle. M. De Smet a raconté les détails de son entreprise dans le *Messager des Sciences et des Arts*. Quand il la commença, il n'avait point obtenu les honneurs cités par nous et qui lui en auraient jusqu'à un certain point facilité l'exécution. « L'abbaye de Middelbourg, en Zélande, nous dit M. De Smet, possédait, au commencement du xve siècle, une ferme ou cense et des terres assez considérables dans la paroisse de Heyle, entre le ville autrefois maritime d'Ardemburg et la commune de Moerkerke. Autorisée à vendre ces propriétés par un diplôme imprimé dans la collection de Miræus, l'abbaye les céda vers 1440 à un Colard Lefèvre ou Fevers, bourgeois de Bruges, et mari de Marguerite Bladelin, sœur du trésorier. Le chevalier Bladelin les acheta de son beau-frère environ l'an 1444, et ayant obtenu à cette fin permission et octroi du bon duc Philippe, il se mit en devoir d'y bâtir une ville, à laquelle il conserva le nom de Middelbourg, en mémoire de la maison religieuse qui avait longtemps possédé le terrain, mais non, comme l'ont supposé quelques auteurs, à cause de sa situation entre Damme et Ardemburg.

« Bâtir, et bâtir une ville, sur un terrain aussi peu favorable, exigeait de longs travaux et d'énormes dépenses, mais le bon chevalier n'avait pas mis la

main à l'œuvre, sans avoir calculé les sommes et les peines qu'il lui en coûterait; il sut faire face à tout et vit son ouvrage s'élever en assez peu de temps. Tandis que l'église consacrée sous l'invocation des apôtres St. Pierre et St. Paul s'achevait peu à peu et que le château seigneurial s'environnait de fossés et de murailles fortifiées, le fondateur songeait déjà à procurer d'autres avantages aux habitants de sa ville naissante. Il demanda au bon duc, qui déjà avait érigé en fief la seigneurie de Middelbourg, de lui octroyer une foire franche pendant douze jours annuellement. Philippe lui accorda sa requête, mais en bornant à six jours la durée de la foire, et en fit publier les lettres patentes. »

Six ans après, l'église était achevée; ce fut, sans le moindre doute, pour servir à la décoration du monument qu'il fit peindre par Rogier de Bruges le tableau qui nous occupe. Sur l'arrière plan sont représentés le château et l'église de Middelbourg. Au nombre des personnes qui adorent Jésus, on voit le fondateur lui-même. L'abbé Andries, curé de Middelbourg, fit restaurer le tableau, il y a environ 10 ans. La Belgique en a depuis lors été dépouillée, grâce au patriotisme des habitants, qui s'exprime surtout par des discours. Le *Messager* de 1836 contient une gravure de cette production importante, que le gouvernement belge aurait dû acheter, fût-ce au poids de l'or.

8. Anno 1445, donavit prædictus Rex (D. Juan II)

pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens : nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, quæ alias quinta angustia nuncupatur, et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a Magistro Rogel, magno et famoso Flandresco fuit depictum. *Fiorillo*, 2e volume, page 314.

9. Marie avec l'enfant Jésus dans un temple, ouvrage peint à l'huile de la manière la plus parfaite, qui se trouvait au XVIe siècle, chez Gabriel Vendramin. *Anonyme de Morelli.*

10. L'adoration des mages, milieu d'autel qui ornait autrefois l'église Ste. Colombe, à Cologne, et se trouve maintenant à Munich, dans la Pinacothèque. *Passavant, Kunstblatt,* 1841.

11. La Présentation au temple, volet gauche; dans la Pinacothèque. — Le roi de Prusse possède une répétition ou une ancienne copie du même tableau. — Le comte Czernin, à Vienne, en possède une autre, où l'on remarque des modifications peu avantageuses.

12. « Rogerius Gallicus Joannis discipulus. Ejusdem sunt nobiles in linteis picturæ apud Alphonsum regem eadem Mater Domini renuntiata Filii captivitate consternata profluentibus lacrymis servata dignitate consummatissimum opus. » *Facius,* page 49.

13. « Item contumeliæ, atque supplicia, quæ Christus noster a Judæis perpessus est, in quibus

pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas. » *Facius*, page 49.

14. Les sept sacrements, tableau acheté à Dijon, en 1826, par M. Van Ertborn. Voyez plus haut, pages 189 et suivantes.

15. Rogerius Gallicus. « In media tabula Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore, ac lacrymis, ut a veris non discrepare existimes. » *Facius*, page 49. Ce tableau fut aussi vu, en 1449, par Cyriaque d'Ancône, qui en fait un grand éloge. *Antichità picene*, t. XV, pag. 143.

16. Marie sous un dais en forme de tente, avec son fils, St. Jean, St. Pierre, St. Cosme et St. Damien. Dans l'Institut Stædel, à Francfort sur-le-Mein.

17. St. Luc faisant le portrait de la Vierge. Autrefois dans la collection Boisserée, maintenant à Munich. Feu M. Hauber, professeur à Munich, en possédait une vieille copie que l'on croit de Frédérick Herlin.

18. « Rogerius Gallicus Joannis discipulus et conterraneus multa artis suæ monumenta singularia edidit. Ejus est tabula præinsignis Jenuæ, in qua mulier in balneo sudans, juxta que eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimam prospectantes ipso risu notabiles. » *Facius*, p. 48.

19. « Bursellæ, quæ urbs in Gallia est, ædem sacram pinxit absolutissimi operis. » *Facius*, pag. 49.

20. Son propre portrait, jadis à Venise. Ce doit être celui de Rogier Van der Weyde, le père.

21. Un tableau portant le millésime de 1462, qui se trouvait, en 1531, chez un certain Zuanni Ram, à Venise. *Anonyme de Morelli.*

22. Marie debout, tenant l'enfant Jésus : devant elle s'agenouille le donateur, tourné vers la droite. des colonnes et des voûtes occupent le fond. Dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni, Scuola Fiamminga, volume* 1.

23. D'un élève de Rogier : l'Annonciation ; dans la Pinacothèque. Attribuée jadis à Hugo Van der Goes.

24. D'un élève de Rogier : portrait du cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon. Tableau qui appartenait aux frères Boisserée, et décore la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

25. Peut-être de Rogier : la Pâque.

26. Peut-être de Rogier : le portrait de Philippe-le-Bon. Au musée d'Anvers.

27. École de Rogier : une petite Madone, chez M. Steinmetz, à Bruges.

28. École de Rogier : six tableaux achetés en Espagne et rapportés à Francfort-sur-le-Mein par M. Frasinelli.

ANTONELLO DE MESSINE.

1. Jésus crucifié entre les deux larrons. Au mu-

sée d'Anvers. Voyez plus haut, pages 197 et suivantes.

2. Le Sauveur descendu de croix et soutenu par deux anges au-dessus d'un sarcophage, où ils vont l'ensevelir; un troisième, qui est agenouillé, lui baise la main gauche. Ce tableau ornait autrefois la salle des Dix au palais des Doges, à Vénise; il décore maintenant la galerie du Belvédère, à Vienne.

3. La Madone avec l'enfant Jésus debout sur une balustrade. Un paysage forme le second plan. Ce tableau porte l'inscription : *Antonellus Messanensis p.* Au musée de Berlin.

4. St. Sébastien lié à une colonne et percé de flèches, demi-figure. Ce panneau se trouve au musée de Berlin; on y lit l'inscription suivante : *Antonellus Messaneus.* L'Institut Stædel, à Francfort-sur-le-Mein, en possède une ancienne copie.

5. Le comte Lochis, à Bergame, en possède une autre copie, mais plus achevée et ayant pour fond un paysage.

6. Portrait d'un jeune homme tenant une pièce d'or, que l'on croit être Vittore Pisano. Musée d'Anvers. Voyez plus haut, pages 200 et 201.

7. Portrait d'un jeune homme, portant le millésime 1445, avec l'inscription : *Antonellus Messaneus me pinxit.* Au musée de Berlin.

8. Le portrait d'un jeune homme à cheveux crépus, habillé de noir et la main droite posée sur une table. L'abbé Celotti l'acheta pour la galerie de

Florence. Il n'est pas tout à fait de grandeur naturelle. On aperçoit dans le lointain quelques arbres et un ciel bleu. Sauf un petit nombre de retouches, l'ouvrage est assez bien conservé.

9. Portrait fort beau d'un jeune homme, dans la galerie Manfrin à Venise. Le second plan est occupé par un jardin.

10. Portrait d'un jeune homme, offrant l'inscription : *Antonius Messaneus me pinxit anno* 1474. Cette œuvre appartenait jadis à la maison Martinengo, de Bologne ; le comte Portalis en a fait l'acquisition.

11. Un autre portrait, chez le Duc d'Hamilton.

12. La tête du Christ, tableau appartenant au duc de Devonshire et décrit par Waagen dans son ouvrage intitulé : *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, t. I, page 245.

13. Le portrait d'Alvise Pasqualino, père d'Antonio, la tête découverte, ayant une chappe noire sur l'épaule ; habit d'un rouge écarlate : figure de grandeur naturelle.

14. Le portrait de Michel Vianello, un peu au-dessous de la grandeur naturelle. Il avait sur la tête une chape noire et son habit était brun pâle. Ces deux tableaux furent peints en l'année 1475 et sont mentionnés par l'anonyme de Morelli, page 59, qui les vit à Venise dans la maison Pasqualino.

15. Zanetti (*La pittura Veneziana*, p. 21) parle d'un troisième portrait d'un autre gentilhomme

à Venise, sur lequel se trouvait la date de 1478[1].

16. Un Ecce homo, avec l'inscription : *Antonellus de Messina me fecit* 1470. Autrefois à Palerme, dans la maison de la famille Alliata, connue aujourd'hui sous le nom de princes de Villafranca. (Vincenzio Auria, *Gagino redivivo*, 1698.)

17. La Vierge assise, tenant son fils contre son sein. Ce tableau portait le nom du peintre et le millésime 1473. Il ornait encore, en 1755, le monastère de St. Grégoire, à Messine.

18. Un vieillard et une vieille qui s'excitent à rire, tableau qu'on voyait jadis à Palerme. Maurolico en parle dans l'abrégé latin de ses Notices siciliennes, page 186; Messine; 1562.

19. La mort de la Vierge, autrefois dans l'église del Carmine à Messine. (Sampieri, *Messina illustrata*, t. I, page 672.)

20. L'Assomption de la Vierge, autrefois dans l'église dite *Matrice*, à Messine. (*Messina illustrata*, loc. cit.)

21. Douze petits tableaux, placés autour de l'image de Notre-Dame, en mosaïque antique, dans le Monastère de St. Grégoire, à Messine. (*Mémoires de Gaetano Grano*, publiés à Naples, en 1792, par Philippe Hackert.) On ne sait ce que ces peintures sont devenues.

[1] Passavant, *Kunstblatt*, année 1841, numéros 5 et suivants. — *Messager des sciences et des arts*, années 1841 et 1842.

22. La Vierge accompagnée de quatre Saints, tableau qui fut envoyé à Anvers par Jean Van Veerle, selon le témoignage de Ridolfi.

23. Une Vierge peinte pour Catherine Cornara, reine de Chypre : on la conserve dans la maison Avogadra, à Trévise, comme le rapporte le père Frederici dans ses *Mémoires sur Trévise.*

24. Deux hommes armés à l'antique, peints à fresque aux côtés d'un personnage de la maison Oniga, dont l'épitaphe est rapportée par Bartholomé Burchelati (Hist.-Tarvis, page 323) et citée par Morelli, page 190. Ce tableau existe encore.

25. Une Madone, peinte pour les Contarini.

26. Un St. Christophe, exécuté pour l'église St. Julien.

27. Un St. Christophe, exécuté pour la maison Zanne di Piazza. On pense que cet ouvrage doit être le même que le précédent : il aurait alors été commandé par la famille Di Piazza pour l'église de St. Julien.

28. Le Christ mort, accompagné des trois Maries, tableau peint pour la confrérie de la Ste. Trinité, à Venise, et cité par Marc Boschini, dans ses *Mémoires sur la peinture Vénitienne,* page 253.

29. La Vierge tenant un livre devant elle; autrefois chez le baron Ottavio Tassi, à Venise. Cet ouvrage est cité par Marc Boschini, dans son livre intitulé : *Carta del navegar pittoresco*, page 324; Venise, 1666.

30. St. François et St. Dominique, tableau que Lambert Gori possédait encore à Palerme au commencement de notre siècle et que la misère le força de vendre à un inconnu [1].

JOSSE DE GAND.

1. L'Annonciation; dans le monastère de Santa Maria di Castello, à Gènes. Voyez plus haut, page 205.

2. La Cène; dans l'église de Ste. Agathe, à Urbin. Voyez plus haut, pages 205 et 206.

3. L'Annonciation; au Louvre. Ce tableau porte le n° 527. Waagen ne croit pas qu'il puisse être de Josse. On y remarque en effet les caractères d'un art postérieur au xv° siècle.

4. La découverte de la vraie croix; dans le cabinet de feu M. D'Huyvetter, à Gand. Voyez plus haut, page 208.

5. La décollation de St. Jean Baptiste; autrefois dans l'église St. Bavon, à Gand. *Manuscrit de M. Delbecq.*

6. Le Martyre de St. Paul : jadis à l'entrée du chœur de l'église St. Jacques, à Gand. (Mensaert, *Le peintre amateur.*) Ce tableau n'existe plus.

7. Le Martyre de St. Pierre : jadis à l'entrée du

[1] *Notice historico-critique sur Antonello de Messine*, par Thomas Puccini.

chœur de l'église St. Jacques, à Gand. (Meissaert, *le peintre amateur*.) Ce tableau n'existe plus.

8. Une bannière peinte, pour la confrérie du *Corpo di Cristo*, à Urbin. Voyez page 207.

ROGIER VAN DER WEYDE, LE PÈRE.

1. Portrait du peintre fait par lui-même et signé *Rugerio da Bruxelles* 1462. Autrefois chez M. Zuanni Ram, à Venise.

2. Un triptyque exécuté en 1446 pour les carmes de Bruxelles, représentant la Vierge et son fils, quelques moines de l'ordre et un chevalier entouré de sa famille.

3. De lui ou de Rogier de Bruges : un portrait de Charles-le-Téméraire, qui appartenait jadis à Marguerite d'Autriche.

RÉNÉ D'ANJOU.

1. Portraits de Jean-sans-Peur et de Philippe-le-Bon, sur verre.

2. Sa propre image, également sur verre.

3. Une perdrix.

4. Le squelette d'une femme, jadis dans l'église des Célestins, à Avignon.

5. Un livre d'heures, qui appartenait au duc de la Vallière pendant le siècle dernier.

6. Miniatures du *Traité entre l'âme dévote et le cœur*, manuscrit de la bibliothèque impériale, à Vienne.

LIÉVIN DE WITTE.

1. L'adoration des mages, tableau signé A. W. chez M. Aders, à Londres. *Passavant.*

2. L'adoration des mages, dans la Pinacothèque. *Passavant.*

3. Libre copie de la précédente; à Berlin.

4. La femme adultère, tableau perdu.

5. Dessins pour les vitraux de St. Bavon.

6. Dans le fameux bréviaire de la bibliothèque St. Marc, à Venise : l'Adoration des rois (*Passavant*).

7. De lui ou de Gérard Van der Meire, selon l'anonyme de Morelli : la tour de Babel. — Joseph reconnu par ses frères. — Le serpent d'airain. — Samson. — Consécration de Saül. — David portant la tête de Goliath. — La reine de Saba visitant le roi Salomon. — L'annonciation. — La visitation. —Naissance de St. Jean Baptiste; en face, St. Jean au milieu de ses disciples.—La Vierge sur un trône, entourée de saintes femmes. — Marie qui baise l'enfant Jésus; en façe ses emblêmes mystiques. — La présentation au temple. — Le lavement des pieds. — L'arrestation du Christ. — Le crucifiement. — La résurrection. — L'ascension. — La descente du

St. Esprit. — Mort de la Vierge. Glorification de la mère du Christ. — Buste de l'archange St. Michel. — Procession de tous les saints. — Ste Barbe. — Ste Catherine. — Décollation de Ste Catherine.

THIERRY DE HARLEM.

1. Histoire de Suzanne; six épisodes sur un même tableau Musée de Vienne, n° 46.

2. La sibylle tiburtine montrant à l'empereur Auguste la Vierge et l'enfant Jésus, qui lui apparaissent. Chez M. Schöff Brentano, à Francfort sur-le-Mein.

3. Panneau central, représentant le Christ; autrefois à Leyde.

4. Volets du précédent; l'un figurait l'apôtre St. Pierre et le second l'apôtre St. Paul. Autrefois à Leyde.

5. St. Jean Baptiste peint sur fond d'or : aile d'un triptyque. Chez M. Zanoli, à Berlin.

6. L'empereur Othon III, faisant mourir un comte faussement accusé par l'impératrice. Dans le palais du roi de Hollande.

7. La femme du comte demandant justice. Au même endroit.

8. De Thierry ou de son école : deux volets du musée de Naples, dont l'un figure le roi Robert de Sicile, l'autre le duc Charles de Calabre.

ALBERT VAN OUWATER.

1. Le serpent d'airain, Jésus sur la croix, les actes des apôtres; triptyque du musée de Vienne, portant le n° 22.

2. Esther devant Assuérus; dessin de forme circulaire, dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni, Scuola fiaminga,* vol. 1.

3. Mardochée promené sur un cheval dont la bride est tenue par Aman : dessin de forme circulaire dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta,* etc.

4. Descente de croix signée OWA. Dans le musée de Cologne.

5. Le Christ descendu de croix; à Vienne.

6. St. Pierre et St. Paul. *Karel Van Mander.*

7. Des pélerins au milieu d'un paysage. Tableau perdu.

8. L'anonyme de Morelli mentionne plusieurs paysages faits par Albert de Hollande, que possédait le cardinal Grimano.

GÉRARD DE ST. JEAN OU DE HARLEM.

1. Histoire des restes de St. Jean Baptiste; à Vienne.

2. Le Christ faisant ses adieux à la Vierge : volet d'autel. Dans la Pinacothèque.

3. Jésus sur la croix, tableau perdu, peint pour les chevaliers de St Jean.

4. Le Christ descendu de croix. Tableau cité par Van Mander.

5. Le corps du Sauveur descendu de croix, panneau central. Dans la Pinacothèque.

6. Marie tenant sur ses genoux le corps du Christ; à Vienne.

7. La résurrection, volet d'autel dans la Pinacothèque.

8. Buste de St. Laurent, au milieu d'arabesques. Dessin colorié, dans le palais de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni*, etc.

9. Intérieur de la grande église de Harlem, tableau cité par Van Mander.

LIÉVIN VAN DER HAEN.

1. Le portement de croix, la fuite en Egypte; panneau central. Dans le Musée d'Anvers.

2. La présentation au temple, panneau de droite joint au précédent.

3. Jésus enseignant les docteurs, panneau de gauche complétant l'ouvrage.

CHAPITRE IX.

Jean Hemling.

Description de l'hôpital St.-Jean. — Comment faut-il nommer Hemling? — Obscurité de sa biographie. — Traditions qui le concernent. — Durée probable de son existence. — Archives délaissées de Bruges.

Quand on approche de Bruges, on remarque une haute tour d'un aspect guerrier, qui domine les toits de la ville et semble plutôt le donjon d'une forteresse que le clocher d'une église. C'est pourtant celui de Notre-Dame. Ni statues, ni moulures, ni broderies de pierre n'enjolivent sa masse imposante. Il dresse fièrement ses lourdes murailles, graves comme la pensée d'un autre monde, nues et tristes comme l'extérieur d'une prison. Des nuées de cor-

beaux volent alentour, jetant leur cri sonore et bref, ou se posant sur le faîte ainsi qu'une rangée d'oiseaux mystiques. Le soleil du Nord blanchit l'édifice de sa pâle lumière, l'horizon brumeux des Pays-Bas en fait saillir les vives arêtes. Du haut de la tour on découvre au loin les flots de l'Océan qui moutonne, de l'Océan qu'elle paraît braver. Ce tableau vous inspire malgré vous de poétiques sentiments et vous plonge dans de sévères méditations.

Près de la pieuse retraite, à l'ombre même du clocher, s'élève un autre asyle que gouverne et protège aussi la parole de Dieu. Il porte le nom d'hôpital St.-Jean. On ignore en quel siècle il a été fondé, mais il existait déjà au douzième. Vers l'année 1397, les moines adoptèrent la règle de St.-Augustin. Consacrés par leurs vœux au soulagement des douleurs humaines, l'acte de fondation leur prescrivait néanmoins de ne recevoir que les personnes de Bruges et de Maldeghem. Des religieuses ont depuis longtemps pris leur place au chevet de la souffrance et lui murmurent de consolantes réflexions; le bâtiment n'a point changé. C'est une demeure gothique, surmontée de pignons, pourvue de tarasques, admettant la lumière par des fenêtres ogivales. Les malades y attendent la fin de leurs tourments sous des voûtes en arc pointu. Un préau tranquille, de frais tilleuls, une pièce d'eau solitaire où naviguent les canards, remplissent l'espace entre les corps-de-logis. Un petit nombre de con-

valescents y prennent l'air pendant les beaux jours, pleins de cette mélancolie douce et profonde que les angoisses passées laissent derrière elles, qu'alimente la faiblesse de tous les organes et que l'espérance égaye de ses visions magiques.

Lorsqu'on entre dans cette cour, on aperçoit sur la gauche une construction isolée, qui renferme une salle peu étendue. Là se trouve la fameuse châsse de Ste. Ursule, là rayonnent d'autres chefs-d'œuvre également produits par Hemling. Soigneusement gardés depuis quatre siècles, brillants de tout leur éclat primitif, leur grâce enchante soudain le voyageur et le transporte dans les temps qui ne sont plus. Il remonte le cours du fleuve éternel, débarque loin de notre époque au milieu d'autres générations, d'autres monuments, sur une grève que l'humanité a fuie pour toujours. Les types, les mœurs, les costumes, les passions, les croyances, immobilisés sous le pinceau de l'artiste, semblent devenus éternels comme la nature. Une lumière douce et tendre éclaire les tableaux, un silence profond règne autour du spectateur; les murmures qui viennent du dehors secondent sa poétique émotion : le vent soupire en effleurant les croisées, l'hirondelle babille en effleurant les toitures, la cité gronde au loin comme une rivière des montagnes; ces bruits se mêlent dans la pensée avec les formes qu'elle évoque et, sous l'empire de son illusion, il se figure entendre la voix des anciens jours.

Pourquoi ces tableaux appartiennent-ils à un hospice et quel est le peintre dont ils honorent le génie? Demande inévitable, importune, qui chagrine l'historien, car il ne peut y répondre d'une manière satisfaisante. La nue envieuse, qui nous a caché jusqu'ici tant de maîtres flamands, s'abaisse sur le front de Hemling et nous dérobe presque tous les souvenirs de son existence. Un impénétrable mystère l'environne : on connait, on admire son talent, mais on ne sait rien de ses aventures, ou l'on en sait peu de chose; quelques traditions vagues forment son histoire. Son nom même est un sujet de dispute. Les uns veulent qu'il s'appelle Hemling, d'autres Memling, les derniers Memmelinck; les arguments pour et contre étant d'égale force, la question nous semble impossible à résoudre [1]. Nous choisissons le mot le plus doux, le plus

[1] Au bas du *Mariage mystique de Ste. Catherine*, exposé à l'hôpital St. Jean, on lit cette inscription :

OPVS IOHANNIS HEMLING ANNO MCCCCLXXIX.

Comme la troisième lettre du mot *Johannis* est absolument pareille à la première du mot *Hemling*, on ne peut douter que celle-ci soit une *h*. M. Louis de Bast affirme que ces caractères ne datent point du temps de l'artiste, mais il n'appuie son hypothèse d'aucun argument valable. Sur le cadre de l'*Adoration des Mages*, on lit encore :

OPVS IOHANNIS HEMLING.

Ici la première lettre de *Hemling* ne ressemble pas à la troisième de *Johannis*, mais elle ne ressemble pas non plus à la troisième de

significatif : *Hemling*, dans les langues germaniques, désigne quelque chose de céleste, un habitant de l'immortel royaume; ce sens convient à l'artiste grave et pensif, noble et charmant, qui promène sur le monde un regard si poétique, l'enveloppe de nuances si fraiches, anime ses personnages d'une piété si délicate et semble avoir peint en écoutant la luth harmonieux des anges.

ce dernier mot, qui est évidemment une *m*; dans tout le reste de l'inscription, les *m* ont la forme ordinaire. D'une autre part, Karel Van Mander et Sanderus le nomment Memmelink, les Italiens *Memmelino*; on a trouvé dans les archives mêmes de l'hospice, que renferme une petite tour carrée, un registre in-folio, dont la couverture en parchemin porte ce titre :

BOVC VAN HALDEGHEH 1513.

Bouc Van Maldeghem, livre de Maldeghem, et non point de Haldegheh. Une monnaie de Maximilien, époux de Marie de Bourgogne, offre aussi son nom écrit avec deux *m* identiques à celles-là. J'ai moi-même remarqué et copié sur un tableau du musée d'Anvers, représentant l'Assomption de la Vierge et attribué faussement à Holbein, le mot *gremium* ainsi tracé :

GREMIVH.

Mais il est également certain qu'on ne trouve de lettre *m* ainsi faite dans aucune inscription des tableaux de Jean Van Eyck. Notre peintre a toujours été appelé Hemling en Allemagne. Nous devons dire aussi qu'on figurait alors les signes alphabétiques avec une extrême irrégularité. La question au surplus est peu importante : voilà sans doute pourquoi on la regarde comme fondamentale en Belgique, et pourquoi l'on s'y arrête, dès que vous parlez du grand homme.

Hemling doit être né vers 1430, dans la ville de Bruges; son plus ancien tableau portait la date de 1450 [1]. S'il ne travailla point près de Jean Van Eyck et eut pour maître unique le fameux Rogier, il dut voir bien des fois le créateur de la peinture néerlandaise, soit au milieu des rues de la cité populeuse, soit dans la retraite où le visitait l'inspiration. Il assista, selon toute probabilité, à ses funérailles, sous les voûtes de l'église St. Donat; des hommes pleins d'émotion entouraient l'humble cercueil de l'artiste, pendant que l'orgue éclatait en gémissements, faisait retentir les nefs de ses désolations sublimes, et que les prêtres, célébrant l'office des morts, chantaient ces belles paroles : « Que ce qui vient de la terre retourne à la terre; que ce qui vient de Dieu retourne à Dieu! » L'ame sensible de Hemling ne fut pas la moins agitée durant cette lugubre cérémonie : les espérances chrétiennes mêlèrent heureusement quelque douceur à l'amertume de ses regrets. On présume qu'il suivit Rogier de Bruges en Italie : les chevaux antiques le frappèrent d'étonnement, et il les copia dans ses ouvrages. On y trouve une reproduction du Colisée, ainsi que d'autres monuments romains de sculpture et d'architecture. Ce fut alors vraisemblablement qu'il

[1] Descamps l'a seul fait naître à Damme, de sa propre autorité. Il était de Bruges ou de Maldeghem, puisqu'il fut reçu dans l'hôpital St. Jean; Karel Van Mander lui assigne d'ailleurs le premier endroit pour patrie.

exécuta le célèbre manuscrit de la bibliothèque St. Marc, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois. Dans la première moitié du XVIe siècle, il appartenait à un certain Cardinal Grimano, qui l'avait acheté d'un sicilien nommé Antoine, pour la somme alors très-importante de cinq cents sequins. Il le légua en mourant à son neveu Marino, patriarche d'Aquilée, mais stipula qu'après lui cette noble succession reviendrait à l'État et serait placée dans le trésor. L'héritier de Marino, le patriarche Jean Grimaldi, obtint pourtant la permission de garder le volume pendant toute son existence et ne le délivra au grand conseil que peu de jours avant de quitter ce monde : il l'avait enfermé dans un coffre d'ébène richement orné de pierres précieuses. On le conserva longtemps à la bibliothèque St. Marc avec un soin extraordinaire; on le porta ensuite au trésor de l'église du même nom, où il se trouve actuellement.

C'est un petit in-folio du meilleur parchemin. Toutes les grandes lettres sont plus ou moins revêtues d'or, embellies de figures; toutes les marges latérales contiennent de merveilleux arabesques, guirlandes de fleurs et de fruits, oiseaux, papillons et autres objets. Quelques feuilles, marquant les divisions de l'ouvrage, sont entièrement couvertes de miniatures, qui représentent des sujets tirés de la vie des saints : au commencement on voit les douze mois, parmi lesquels brille spécialement Fé-

vrier. Les têtes, les édifices, les paysages ont un caractère évidemment néerlandais, et la composition, le dessin, l'expression des tableaux historiques font naître une surprise d'autant plus grande que l'échelle en est plus restreinte. D'après le voyageur anonyme[1], cent vingt-cinq de ces miniatures ont été faites par Gérard de Gand, ou pour mieux dire Gérard Van der Meire, un nombre égal par Liévin d'Anvers, nommé habituellement Liévin de Witte, et...... par Hemling : les années ont rendu le chiffre illisible dans le manuscrit.

Pour revenir à Bruges, comme pour aller en Italie, le grand dessinateur traversa la France; il n'osa point se risquer au milieu des Alpes, dont le passage était alors bien plus difficile, bien plus périlleux qu'à présent. Aussi, quand il les figura sur la châsse de Ste. Ursule, les peignit-il comme un homme qui ne les avait point vues.

Il fit une autre excursion et visita les bords du Rhin. Les paysages de cette éclatante vallée séduisirent son imagination; il erra plein d'enthousiasme au bord des flots limpides, où se joue la fée de Lurley, où deux chaines de collines projettent leur ombre et mirent leur têtes couronnées de vignobles. Il refléta aussi leur image dans ses tableaux. Cologne,

[1] *Notizia d'opere di disegno della prima meta del Secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, publicata ed illustrata da Jacopo Morelli;* Venise 1800.

la ville sainte, la ville des arts, primitif berceau de l'idéal chrétien dans la peinture, forêt de clochers romans, de tours gothiques, nid de légendes merveilleuses, qui planent au-dessus comme des troupes de colombes, la ville des rois mages et de Ste. Ursule en un mot, ne l'étonna, ne le charma pas moins; il l'intronisa au fond de ses perspectives, avec son diadème de flèches et de créneaux. Il y étudia les nobles ouvrages de Guillaume et d'Étienne; lui que la grâce paraissait avoir doué à sa naissance de dons merveilleux, lui qu'un génie rêveur accompagnait sur tous les chemins, ne put manquer de tomber dans l'extase devant ces douces figures. C'était bien le genre de beauté qu'il aimait, c'était bien le sentiment profond qui agitait son cœur. On eut dit qu'une rosée céleste, une rosée de printemps vivifiait son intelligence et en épanouissait les plus mystérieuses facultés. Il n'oublia jamais cette impression; les liens des écoles flamande et germanique, brisés par le jeune Van Eyck, se renouèrent en lui.

Un manuscrit semble témoigner de son passage au bord du grand fleuve. C'est un livre de prières en latin, de format in-quarto et entièrement analogue à celui que nous avons déjà cité. Il se trouve chez le pasteur Fochem, à Cologne. On pense qu'il était autrefois la propriété de Marie de Médicis, qui mourut dans cette ville. Non-seulement toutes les initiales des chapitres sont couvertes d'or et de

peintures, mais on a décoré d'une manière aussi élégante l'intervalle des alinéas. Sur les bords latéraux se déploient des arabesques, formant des bandes aussi longues que les colonnes d'écriture et larges à peu près d'un tiers Le fond en est d'or mat : sur ce champ brillent des fleurs, des fruits, des oiseaux de tout genre et de capricieux dessins. Au commencement des chapitres et des prières, on admire de grandes scènes historiques, dont la Bible et la vie des saints ont fourni les sujets. La richesse de l'invention, la grâce et la vérité de l'ordonnance, des têtes, des costumes et des paysages donnent à ces miniatures, qui portent le cachet du style de Hemling, une haute valeur. On ignore le nom des maîtres qui l'ont aidé dans ce travail et l'on ne peut dire quels épisodes sont exclusivement de sa main. Le plus beau de tous figure la descente du St. Esprit : la colombe mystique a répandu sur le tableau la lumière et la grâce divines [1].

Les blondes filles de l'Allemagne ne le trouvèrent pas insensible et ne lui témoignèrent point de haine; il emporta leur souvenir dans son cœur, il les préféra même à ses compatriotes et reproduisit leur type avec amour [2].

Son plus ancien tableau connu représentait Isa-

[1] Johanna Schopenhauer.

[2] *Ursula, princesse britannique*, par le baron de Keverberg; Waagen, *Ueber* Hubert und Johann Van Eyck; Johanna Schopenhauer; Schnaase, *Niederländische Briefe*, etc.

belle de Portugal; il avait donc, selon toute apparence, été introduit à la cour de Philippe-le-Bon et chargé de ce travail; la princesse avait perdu la fraicheur de ses beaux jours : vingt-deux ans s'étaient écoulés depuis que le chef de l'école brugeoise avait peint ses traits, alors dans toute leur splendeur. Elle laissa pourtant l'habile néophyte copier une seconde fois son visage, dont le déclin rapide attestait la misère de l'homme. Qu'est-ce que vingt-deux ans, si l'on y réfléchit? Une vague dans l'abyme sans limite de l'éternité. Ce court espace suffit néanmoins pour épuiser l'âme et pour flétrir le corps : il embrasse toutes les années fécondes de la vie, toute notre existence morale; et cependant combien de fois, voulant encore l'abréger, ne répétons nous pas avec amertume : « Seigneur, seigneur, éloignez de moi ce calice! »

La maison de Bourgogne allait aussi bientôt pencher vers sa ruine. Au prudent et sage Philippe-le-Bon succéda l'aveugle et intrépide Charles-le-Téméraire. Ce prince malheureux s'offre à moi comme un poète détourné de sa route. Les nobles instincts, signes de la grandeur humaine, que l'on ne trouve pas chez Louis XI, le cauteleux et perfide monarque, on les trouve dans son antagoniste. Jeune, il aimait la vue de l'océan; il se promenait avec délices sur les plages abandonnées, rêvant au murmure des flots et de la brise : la divine image de l'infini exaltait son ame héroïque. Les pêcheurs le

voyaient fréquemment suivre les digues, plein de secrètes pensées. Pour se livrer sans trouble à ses lectures favorites, il s'était fait construire une haute tour à Gorcum. Là, en présence du Wahal, qui est large vers cet endroit comme un bras de mer, il dévorait les histoires des preux, les anciens romans de chevalerie. Dans ses études il avait montré une grande facilité; il était alors doux et courtois, parceque son intelligence n'avait pas encore une force exubérante; maintenant il s'enivrait d'idéal et de contemplation; des abymes de l'esprit son regard se portait sur les abymes de l'immensité. A ses rêves, il mêlait de pieux sentiments, une dévotion particulière pour la Vierge. On remarquait, dit un de ses historiens, qu'il avait les yeux angéliquement clairs.

Plus tard, lorsqu'il vit les montagnes, il s'éprit d'elles. C'était un autre infini. Son imagination se plaisait à suivre dans les nuagès et dans l'azur illimité du ciel leurs blancs pitons, leurs coupoles étincelantes. La taille colossale, les formes majestueuses qu'elles déploient s'accordaient bien avec son enthousiasme et l'élan de son cœur. La musique devait aussi le charmer : la vague et douce magie des sons calme et endort les âmes trop fortes. Quand Luther ne pouvait plus maitriser son agitation, il prenait sa flûte; il en tirait une harmonie suave et tranquille, dont les notes apaisaient l'orage de sa pensée. Charles-le-Téméraire avait besoin de cette placide influence. Il se laissait naïvement bercer

par de mélodieux accords et la tempête se taisait dans sa poitrine.

Ses organes matériels étaient aussi robustes que son esprit. Il avait les bras forts, les mains longues les jambes solides, les reins vigoureux : il terrassait les joûteurs les plus rudes et semblait infatigable. Il parlait avec faconde, pouvait discourir très-longtemps et luttait en ferme champion dans les combats de la logique.

Un homme ainsi constitué devait être naturellement brave. D'où la crainte lui serait-elle venue ? Il était plus propre à défier le péril qu'à l'éviter. Aussi ne donna-t-il jamais aucun indice de peur ; il méprisait la mort et se serait écrié, comme César dans Shakespeare : « Le danger me connait bien et sait que je suis plus dangereux que lui ; nous sommes deux lions nés le même jour, mais je suis le plus vieux et le plus terrible. »

L'amour de l'ordre, de la justice, devait également faire partie d'un semblable caractère. Aussitôt que le vieux duc fut mort, il changea le train de sa joyeuse maison « Plus de grande table commune, dit M. Michelet, où les officiers et les seigneurs mangeaient avec le maître. Il les divisa et parqua en tables différentes, d'où, le repas fini, on les faisait défiler devant le prince, qui notait les absents; l'absent perdait les gages d'un jour. Nul homme plus exact, plus laborieux etc. » Il était grand légiste : ces règles de la conduite humaine que la pensée dé-

couvre, approfondit et montre comme nécessaires, il voulait qu'on les suivît strictement; il n'admettait ni déviations, ni modifications. Les termes moyens conviennent aux faibles : la multitude pour lui plaire devait subir entièrement et rigoureusement le joug du droit. Ici, de même qu'en toute chose, il tombait dans l'excès. Son intelligence roide et inflexible était aussi téméraire que sa bravoure. De là son extrême irritabilité : la résistance, les délais, l'incertitude, le manque de réussite le choquaient personnellement; ils blessaient le fond même de sa nature audacieuse, vaillante et despotique. Pourquoi les événements ne lui eussent-ils point obéi comme des vassaux? Il ordonne et tout lui semble possible, tout, excepté le naufrage de ses plans. Si donc il rencontre une velléité d'opposition et que la lutte se prolonge, il entrera dans des colères formidables; il châtiera ses adversaires plutôt en impies qu'en rebelles. L'impatience et l'orgueil le pousseront à la cruauté.

Voyez-le après ses défaites, vous le jugerez par sa contenance. Durant le siège de Neuss, de cette petite ville, le courage obstiné des habitants le met hors de lui. Dans sa fureur, il ne veut plus prendre aucun repos; il dort tout armé sur sa chaise, augmentant ainsi son exaspération. Il n'oublie qu'une seule chose, l'emploi des moyens habiles, qui amènent le succès et doublent les forces. Sa volonté est si ferme, si impérieuse, qu'elle ne calcule pas : il

semble que tout doive fléchir devant une puissance de ce genre. Mais, par son excès même, elle devient dangereuse ; une fougue tellement hyperbolique aveugle et désarme le malheureux prince : il fond sur les obstacles, non pas comme la mer qui ébranle et entraine les rochers, mais comme le matelot poussé par la vague qui se brise contre les falaises.

Après la bataille de Granson, retiré à Lausanne, il éprouve d'incroyables tortures. Son inaction forcée, la honte, la soif de la vengeance le percent de mille dards. Il ne se tenait pas « dans la ville, mais dans son camp, sur la hauteur qui regarde le lac et les Alpes. Seul et farouche, il laissait sa barbe longue; il avait dit qu'il ne la couperait pas, jusqu'à ce qu'il eût revu le visage des Suisses. A peine s'il laissait approcher son médecin, Angelo Catto. La bonne duchesse de Savoie vint pour le consoler; elle fit venir de la soie de chez elle pour le rhabiller; il était resté déchiré. en désordre et tel que Granson l'avait fait. » A la suite de Morat, ce fut un désespoir sans bornes. Comment supporter une déroute si complète? Lui, le brave des braves, le maître impérieux, l'ame chevaleresque et poétique, il avait fui, couru ventre à terre! Tout lui avait échappé, l'honneur, la puissance, la victoire! Le monde riait, ses ennemis triomphaient. Pour ces esprits hautains, fléchir c'est mourir. Une cécité morale le frappe, le vertige le saisit : encore un peu de temps, et il expire d'une façon lamentable, victime

de son exagération enthousiaste et de sa maladresse héroïque.

Les goûts élevés de Charles-le-Téméraire, son éducation brillante, son amour du faste l'excitaient à encourager les arts. Il fit faire un grand nombre de manuscrits somptueusement ornés, que possède la bibliothèque de Bourgogne. Après Granson et Morat, les Suisses en trouvèrent de magnifiques dans sa tente : les personnes qui visitent Berne les admirent encore. Sa véhémence préparait le malheur des Pays-Bas et la chute de l'école brugeoise, qui dépérit avec la Néerlande, mais pendant son règne il ne la laissa point sans protection. Il est à croire que Hemling fut un de ses peintres officiels; il l'emmena dans ses guerres, où le suivait presque toute sa maison[1]. L'artiste pieux assista, le 5 janvier 1477, à la bataille de Nancy, et fut obligé comme les autres de prendre la fuite, sur les champs couverts de neige.

Or, peu de temps après cette cruelle déroute, un homme d'un certain âge entrait à Bruges par la porte qui mène vers Damme[1]. Il était pâle et che-

[1] « Sa tente était entourée de quatre cents autres, où logeaient tous les seigneurs de sa cour et les serviteurs de sa maison. Au dehors brillait l'écusson de ses armes, orné de perles et de pierreries; le dedans était tendu de velours rouge brodé en feuillages d'or et de perles; des fenêtres dont les vitraux étaient enchassés dans des baguettes d'or, y avaient été ménagées. Le fauteuil où il recevait les ambassadeurs et donnait ses solennelles audiences était d'or massif etc. » *Histoire des ducs de Bourgognes*, par M. De Barante.

minait avec lenteur ; une maladie semblait épuiser ses forces, son costume déchiré annonçait la misère. Un blanc tapis cachait le sol des rues et les toits des maisons ; un ciel obscur se déroulait sur la ville, et la bise gémissait tristement dans les carrefours. Il s'arrêtait de loin en loin, comme pris de défaillance, puis continuait sa marche. Ses amis ne le reconnaissaient plus, ou, le voyant malheureux, se détournaient de lui. Que faire ? quel gîte choisir ? quel charitable cœur implorer? De tous les sentiments, la compassion et l'amour de la justice sont les plus débiles : malheur à celui qui n'a pas d'autres soutiens, ni d'autre espérance! L'infortuné se dirigea donc vers l'hôpital, cet asile du génie et de la vertu. Il sonna la clochette du monastère St. Jean, puis tomba presque évanoui sur une borne. Les religieux le transportèrent dans une de leurs salles, l'examinèrent, virent qu'il souffrait d'une blessure et lui prodiguèrent leurs soins.

Il lutta bien des jours contre la douleur; mais les mois embaumés revinrent, le printemps chassa devant lui les troupeaux de nuages, qui blanchissaient les plaines du firmament. Le voyageur recouvra peu à peu la santé, il parla de son art, de ses tableaux et l'on reconnut le grand Hemling. Sa figure n'était pas belle : des pommettes saillantes, des lèvres épaisses, une large bouche, un nez trop fort, des sourcils trop relevés, des yeux dont l'axe n'était point tout-à-fait parallèle constituaient une physio-

nomie lourde et agreste, qui permettait de le prendre pour un manœuvre. Des cheveux sans souplesse encadraient cette tête sans grâce. Un homme très-fin eût seul reconnu dans ses yeux légèrement hagards, dans son air préoccupé, l'abstraction de la rêverie et la profondeur de la pensée[1].

Dès que Hemling fut assez bien portant pour travailler, il demanda des pinceaux. Le frère Jean Floreins Van der Riist, grand amateur de peinture, se hâta de lui procurer tous les instruments nécessaires. D'une main encore mal asurée, le pauvre artiste exécuta la sibylle Zambeth, le plus faible des panneaux conservés dans l'hospice. La tête offre peu d'expression, elle est pleine de mollesse et de langueur, comme il devait l'être lui-même; point de sentiment profond, coloris assez pâle. La pythonisse porte un voile d'une délicate transparence; on dirait ces légères vapeurs que le printemps et l'automne déploient sur les campagnes néerlandaises, et qui prennent des formes si diverses, tantôt enveloppant la terre, où elles dorment immobiles, tantôt soulevées comme une large toile à plusieurs mètres du sol, tantôt obliquement poussées, comme des nuages en miniature, au flanc des bois qu'elles rayent de blanches zônes. Hemling sentait son génie et ses forces re-

[1] C'est ainsi que Hemling s'est peint lui-même dans le portrait qui appartient à M. Aders.

naître, pendant que le tableau s'animait sous ses doigts [1].

En causant avec Jean Floreins, l'idée leur vint de faire une châsse éclatante, pour y déposer les restes de Ste. Ursule et de ses compagnes, gardés jusqu'alors dans un vieux reliquaire. On ordonna de la construire et de lui imprimer la forme d'une maison gothique. Le peintre y déroula toute l'histoire des nobles filles, leurs voyages, leur martyre et leur glorification. Accueilli, soigné par les frères, quand il se trouvait malade et sans ressources, il ne voulut point qu'on lui payât son labeur. Les comptes de l'hôpital ne mentionnent que les dépenses de menuiserie et les frais pour la translation des reliques. On n'y parle point d'argent donné à l'artiste. Cette grande entreprise lui demanda, selon toute vraisemblance, dix-huit mois d'assiduité. Les plus anciens parmi les autres tableaux conservés dans l'édifice portent la date de 1479. L'un représente le mariage mystique de Ste. Catherine, l'histoire de St. Jean-Baptiste et celle de St. Jean l'évangéliste : le second nous offre l'adoration des mages. Ces deux travaux furent commandés par Jean Floreins et on doit croire qu'il rétribua Hemling. Sur

[1] Dans le haut de la peinture, à droite, on lit l'inscription suivante : *Sybilla Sambetha, quæ et persica, an. ante Christ. nat.* 2040; et au bas ces paroles : *Ecce bestia conculcaberis, gignetur dominus in orbem terrarum, et gremium Virginis erit salus gentium, invisibile verbum palpabitur.*

le premier, l'artiste le plaça derrière Ste. Catherine; il a pour vêtement le costume ordinaire des moines de l'hôpital et semble tout joyeux de figurer dans une si belle œuvre : au fond du tableau, il reparait habillé d'une robe noire, exerçant les fonctions de jaugeur public : des tonneaux l'environnent, une grue s'allonge sur sa tête, celle qu'on employait pour charger et décharger les pièces de vin et de liqueurs; les bâtiments et une tour éloignée indiquent le lieu où s'accomplissait jadis la vérification. Le signe dont le religieux marquait les futailles se trouve en bas du panneau central, près de l'inscription latine. Le cénobite ne fut point oublié dans l'adoration des mages, on l'y voit à genoux, priant avec ferveur. Il était alors âgé de trente six ans; sa figure annonce un caractère plein de franchise, de bonté, de vivacité. Le grand peintre et cet homme loyal devaient bien s'entendre [1].

[1] « Ce Jean Floreins figure sur le grand comme sur le petit tableau, apparemment parcequ'il en avait payé la dépense, que je n'ai pu trouver renseignée dans les comptes de l'hôpital, quoique j'y aie bien vu le nom de ce frère. — L'emploi de jaugeur public appartenait de temps immémorial à un des frères de l'hôpital, et j'en ai vu un nombre considérable de mentions dans les comptes de la maison, depuis le XIIIe siècle jusque bien après l'époque de Jean Floreins. Le produit de cet emploi est renseigné habituellement dans les comptes, mais sans indication de celui qui l'exerçait. On voit encore aux archives de cet établissement, outre quelques traités manuscrits de jaugeage, du XVe siècle, une très-ancienne jauge, appelée *vergier-roede* dans les comptes. » Scourion, *Messager des Sciences et des Arts*, année 1826, page 302.

Pendant l'année 1480, il fit pour la chapelle des *Corroyeurs*, à Notre-Dame, une répétition du même sujet : Pierre Bultynck, échevin de Bruges, et Catherine Van Ryebeke, sa femme, les donataires, y brillaient dans leurs plus magnifiques atours, enchantés de recevoir un si grand honneur.

Cependant la renommée publiait partout les merveilles de son pinceau. Les moines du couvent de Sithiu, près de St. Omer, voulurent en posséder quelques unes. Hemling fut appelé dans la riche abbaye, dont la construction première datait de l'année 648. Anéantie plusieurs fois, brûlée par les hordes septentrionales en 861 et 881, renversée par un tremblement de terre en 894, devenue la proie des flammes en 1020, elle était toujours sortie plus brillante de ses ruines, grâce à la persévérance et au zèle des cénobites. Maintenant ils voulaient orner l'autel principal de leur église, avec un luxe digne du monument et de leur opulence. Hemling fut chargé d'y peindre l'histoire de St. Bertin, fondateur de la maison. Il la déroula tout entière en dix compartiments, dont chacun forme un tableau d'une grande beauté. Jamais sa couleur n'avait été plus chaude, son expression plus suave, ni sa main plus adroite. La majesté, le silence de cette noble demeure l'inspirèrent sans doute; il errait dans ses moments de loisir sous les ogives du cloître, promenant ses regards sur le vert préau, sur les baies lumineuses qui échancraient l'ombre des avenues, sur

la danse des morts qui occupait toutes les murailles. Ses émotions lui furent propices, car il a représenté cette partie du monument avec une puissance, un attrait, une poésie extraordinaires.

Une autre communauté ambitionna la gloire d'employer son talent. Il termina en 1484, pour l'hospice St. Julien l'admirable peinture du musée de Bruges, qui nous met sous les yeux St. Christophe. Il coloria, trois ans plus tard, pour le même hospice, un petit tableau à deux volets, où figurent d'un côté la Vierge, de l'autre Jean Van Nieuwenhoven, qui en paya les frais. La roue du temps, cette machine formidable et impitoyable, ne l'a pas atteint ni broyé comme tant d'autres. Je présume que ce Van Nieuwenhoven fut un second ami, que l'enthousiasme et le respect attachèrent à Hemling.

Que devint-il ensuite? Dans quels lieux la fortune le poussa-t-elle? Demeura-t-il dans sa patrie, ou une brise étrangère souleva-t-elle ses cheveux blancs, sur des grèves jusqu'alors inconnues pour lui? Don Alonzo Pons, secrétaire du roi d'Espagne et de l'Académie St. Ferdinand, arriva un jour, tandis qu'il visitait la péninsule ibérique, à la chartreuse de Miraflores, près de Burgos. C'était un pompeux monastère, dont un architecte du nord avait, en 1454, dessiné le plan; celui-ci se nommait Jean de Cologne et avait franchi les Pyrenées à la suite de Don Alonzo, évêque de Carthagène, qui revenait du concile de Bâle. Il dirigea la construc-

tion, pendant toute sa vie, et eut pour successeur Garcias Fernandez de Martienzo, que remplaça son propre fils appelé Simon.

Dans le chœur de l'église, Don Alonzo Pons remarqua sur un autel de très-anciennes peintures, dont la beauté le remplit d'étonnement. L'histoire de St. Jean Baptiste en avait fourni les divers épisodes. La noblesse des formes et de l'expression, la splendeur du coloris, le soin prodigieux du travail et le bon état des panneaux l'enchantèrent. Il voulut savoir le nom du peintre; il questionna, fit des recherches, et eut bientôt la joie de trouver ce qu'il désirait dans les archives de la maison.

Le peintre Juan Flamenco (Jean le Flamand), y était-il dit, avait commencé ces tableaux en 1496 et les avait terminés en 1499. On lui avait donné le bois et en outre 26,735 maravédis de récompense.

Ce Jean le Flamand ne peut être que Hemling. Nul artiste fameux, excepté lui, ne portait alors dans les Pays-Bas le nom de Jean, nul autre n'était capable de faire naitre une admiration aussi vive. Il aimait beaucoup à traiter l'histoire de son patron, et cela par un motif bien naturel. Les éloges de Don Alonzo correspondent à ses qualités. Voilà des raisons suffisantes pour lui attribuer cet ouvrage; mais on a eu tort d'en induire qu'il l'avait exécuté en Espagne, qu'il y avait fini ses jours loin de son pays et dormait ignoré dans le cimetière de la Chartreuse

ou de quelque autre édifice. La gloire de l'école néerlandaise avait alors pénétré fort loin : du temps même des Van Eyck, elle était déjà connue de toute l'Europe. Les artistes commençaient à faire des pélerinages dans les Pays-Bas et même de longs séjours, afin d'y apprendre les secrets de la peinture. Il y a tout lieu de croire que Martin Schœn y étudia [1]; il est indubitable que Frédérick Herlin et Lucas Cranach s'y formèrent, le premier avant 1462, le second vers 1492. Jean Van Eyck était d'ailleurs allé lui-même en Espagne : on ne peut donc vraiment douter que les mérites des peintres néerlandais y fussent connus. Philippe-le-Beau venait d'ailleurs d'épouser Jeanne la folle [2] et de nouvelles relations s'établissaient entre les deux pays. Le commerce de Bruges les avait précédées; depuis longtemps maints navires allaient de l'une à l'autre plage. Des artistes de Cologne dirigeaient la construction de la Chartreuse : il était impossible qu'ils vécussent dans une entière ignorance du génie de Hemling : les rayons de sa gloire devaient les atteindre plus facilement. Pourquoi les solitaires de Miraflores n'eussent-ils point chargé un négociant espagnol de demander au grand Brugeois les peintures qu'ils désiraient placer dans leur église? Il y avait déjà un demi-siècle et plus qu'on transportait les œuvres

[1] Il mourut en 1488.
[2] En 1496.

flamandes en Italie. Selon l'usage de l'époque, s fournirent les panneaux, subvinrent aux frais de l'exécution et payèrent le labeur de l'artiste. Une gal prit à bord les radieuses images. L'auteur ne pu vait alors compter moins de soixante-six ans. Cr on que cet âge lui permît de braver les fatigues la mer, les dangers de toute sorte qui menaçaient alors les voyageurs, et les effets d'un changement de température, effets mortels quand la vieillesse vous ordonne la prudence et l'immobilité?

Une preuve matérielle anéantit d'ailleurs cette hypothèse : c'est le charmant diptyque du musée d'Anvers. Une des faces extérieures nous montr Jésus debout, tenant de la main gauche les Évangiles et bénissant le monde de la droite. Sur l'estrade qui le porte, on lit d'une manière distincte 1499. Le second revers offre au spectateur l'abbé du couvent des Dunes, à Bruges, qui fit exécuter la peinture. Elle est restée dans le monastère même jusqu'à notre époque, et M. Van Ertborn l'acquit des anciens moines en 1829. Pour tracer l'image du supérieur, il fallait que Hemling fût dans la ville de Bruges, et conséquemment il n'habitait point l'Espagne. Je doute fort, au surplus, que ce soit là son dernier ouvrage. Une des faces internes représente la Vierge au milieu d'une église gothique. Rien de plus doux et de plus frais que le groupe de la noble mère et du sauveur des hommes; rien de plus admirable que le monument déployé autour d'elle. La perspec-

tive en est si bien faite, il y a tant de justesse dans les proportions, la lumière pénètre si bien par les hautes croisées ; l'édifice a un air si calme, si noble, si religieux ; qu'il vous semble y entrer pendant qu'on l'examine et qu'on éprouve une pieuse émotion, un désir de recueillement, une paix profonde, comme sous les voûtes silencieuses d'une cathédrale. La mort n'en point terni les couleurs de son haleine glacée, elle n'avait pas affaibli le talent du peintre. Il possédait encore toute sa verve, toute sa précision et toute sa jeunesse intellectuelle, car les âmes fortes bravent plus longtemps que les hommes vulgaires l'inflexible inimitié des ans.

On ne sait donc ni quand il laissa choir sa palette, ni dans quel lieu il termina ses jours, ni quel sol abrite sa dépouille. Faut-il le regretter, faut-il s'en plaindre? Je ne le crois pas. Qu'il dorme tranquille dans sa tombe inconnue, sans les honneurs tardifs que les nations prodiguent aux morts, non point par gratitude, non point parcequ'elles aiment et vénèrent le génie, mais pour contenter leur sot orgueil et donner prise à leurs fanfaronnades. Tous les individus qui les composent sont charmés de pouvoir dire : « Oh ! oh ! *nous* avons produit beaucoup de grands hommes, *nous* formons un beau peuple, *nous* avons du talent, personne n'en a plus que *nous* ; voyez *nos* architectes, *nos* sculpteurs, *nos* peintres, *nos* poëtes ! » Et chacun d'eux se rengorge, aussi fier de ces gloires jadis méconnues ou

insultées, que s'il avait droit lui-même à leur couronne d'épines. Et souvent leurs aïeux n'ont pas daigné suivre au champ du repos ces illustres compatriotes, ni marquer d'une pierre la fosse qui les engloutissait pour toujours! L'ont-ils fait, après une longue suite d'injustices, quel en est le résultat? Des troupes de badauds viennent d'un air maussade ou inattentif regarder cette tombe fameuse, prononcent quelques paroles burlesques, pendant que le gardien leur psalmodie l'histoire du trépassé, irritant son ombre et exploitant ses malheurs, puis vont admirer quelque niaise production ou écouter les balivernes d'un empirique. Mieux vaut l'oubli, la solitude et la majesté de l'éternelle paix.

Cette modestie des nations a récemment inspiré à l'Allemagne le désir de placer Hemling dans son Walhala historique. Les preuves alléguées pour soutenir une pareille opinion me semblent des plus frivoles; la seule chose évidente, c'est l'amour propre qui l'a fait concevoir. En 1822, M. Von Lassberg, demeurant à Eppishausen, près de Constance, acheta dans la dernière ville un manuscrit du quatorzième siècle. Il renfermait la chronique alsacienne de Konigshoven, rédigée en 1386. La généalogie d'un Hans Hemling occupe la fin du livre, et les caractères annoncent une époque assez rapprochée de la date qu'on vient de lire. On avait alors l'habitude de consigner des notices de ce genre

dans les Bibles et autres ouvrages précieux, qui se léguaient comme un bien patrimonial. La liste ne remonte pas plus haut que le grand-père, Radin Hemling, né en 1342, mort en 1414; viennent ensuite : le père, Conrad, né en 1394, mort en 1448; la mère, Marguerite Bruschin, décédée en 1447, et leurs six enfants, dont l'avant-dernier, *Hans Hemling*, avait vu le jour en 1439. Quelques détails sur l'histoire de la famille sont joints à cette nomenclature; ils vont jusqu'à l'année 1490, où une des sœurs fut mise au tombeau. On trouve de plus dans le manuscrit certains faits intéressants, qui eurent la ville de Constance pour théâtre, et l'énumération des évêques qui régirent le diocèse: elle ne cesse qu'après Henri van Hoewen, lequel porta le rochet entre les années 1439 et 1475. Ce supplément est écrit de la même main que la généalogie et n'a pas encore été imprimé. Une autre addition allonge l'article sur Frédéric de Blankenheim, qui termine la série des évêques de Strasbourg; il occupa plus tard, depuis 1393 jusqu'en 1423, le siége épiscopal d'Utrecht. Ces nouveaux renseignements sont exprimés en hollandais, ce qui montre que l'exemplaire a longtemps séjourné dans la capitale de la Gueldre. La dernière circonstance indique à son tour comment l'ouvrage est tombé entre les mains du peintre. Hemling serait en conséquence un artiste allemand, qui, venu à Bruges pour se former, aurait trouvé

le pays agréable et y aurait fixé sa demeure[1].

Tels sont les raisonnements sur lesquels s'appuient M. Boisserée et Mme Schopenhauer. Leur patriotisme voudrait faire des conquêtes dans l'histoire et emmener captif au-delà du Rhin un des grands hommes de la Belgique. Mais leur force et leur adresse ne sont point au niveau de leurs bonnes intentions. Quoi! parce qu'il a existé sur les frontières de la Suisse, durant le xve siècle, une famille qui portait le nom de Hemling, parce qu'un de ses membres s'est avisé de mettre quelques notes à la fin d'un livre, il faut que l'artiste néerlandais change de pays! Ce nom essentiellement germanique ne devait-il point se retrouver dans tous les endroits où l'on parle un dialecte teuton? Encore si l'on mentionnait les goûts, la carrière de Jean! Mais il n'est pas question de peinture, et l'on ne peut guère supposer que le rédacteur de ces mémoires eût oublié un fait d'une telle importance. Qu'un évêque, allant résider à Utrecht, ait gardé le manuscrit et ne l'ait point vendu, il n'y aurait là rien d'extraordinaire. Après sa mort, sa bibliothèque fut sans doute transportée dans sa ville natale; la chronique y revint de cette façon; un acheteur la prit pour album et elle y demeura plusieurs siècles. Le dignitaire de l'église ne l'aliéna

[1] Article de Boisserée, dans le *Kunstblatt* de 1822; *Messager des Sciences et des Arts*, année 1826, page 309; Johanna Schopenhauer, tome 1er, page 119.

donc point en Belgique, de sorte que Hemling, ne l'ayant point possédée, n'a pu y écrire la généalogie. S'il était venu au monde à Constance, les Alpes lui auraient été familières, et nous savons déjà qu'il les a peintes fort inexactement sur la châsse de Ste. Ursule. On le force donc bien vainement de comparaître ici : son origine ne se trouve point en cause ; il peut rester tranquille au fond de son tombeau.

Si l'on veut éclairer les parties ténébreuses de sa destinée, les archives de Bruges sont le point par où doit jaillir la lumière de l'histoire. On les dit d'une grande richesse. Depuis six cents ans, les papiers s'entassent dans cette nécropole. Là dorment tous les souvenirs de la commune ; là sont inscrites les épitaphes de ses gloires défuntes. Qu'un homme y pénètre, armé de la baguette magique du patriotisme ; qu'il en frappe ces poudreux monuments des générations éteintes ; une voix douce et faible comme celle d'un spectre lui répondra bientôt, des formes brillantes se dresseront devant ses yeux, il marchera escorté des fantômes de ses pères. Nulle entreprise n'éveillerait plus sûrement l'attention de l'Europe ; on écouterait au loin ces bruits mystérieux du sépulcre, où résonneraient des noms célèbres : ils porteraient partout celui du nécroman, dont la hardiesse aurait évoqué les morts du sein de leur oubli. Mais pourquoi former des souhaits inutiles ? Les Belges de notre temps ne sont plus les

Belges d'autrefois: l'art est leur moindre souci. Eux qui ne peuvent intéresser le monde que par leurs talents, par l'histoire et les productions de leurs grands hommes, dédaignent ce qui les touche et se préoccupent d'une politique sans influence sur les contrées voisines. S'ils fouillent les vieux documents, ils n'y cherchent pas d'illustres vestiges; que leur importe! ils ont bien autre chose en tête! Ils veulent savoir quelles armoiries tel seigneur obscur étalait sur son pennon, comment s'appelait le majordome de tel prince et combien ses palefreniers recevaient pour étriller ses chevaux! Ils impriment à grands frais ces belles découvertes. Tant les hommes sont naturellement absurdes, tant le peuple belge sort avec peine de la profonde décadence où il était tombé ou dix-huitième siècle [1]!

[1] Il est bon de rappeler ici, comme des preuves irréfragables, que la Belgique dépense chaque année trente millions pour ses soldats et quarante-quatre mille francs ponr ses artistes. Les anciennes collections privées disparaissent l'une après l'autre, tandis que la Hollande garde religieusement les siennes. Il y a peu d'années, un marchand de tableaux offrit au gouvernement quinze ouvrages magnifiques de Hemling, de Bernard Van Orley et d'autres peintres; il en demandait cent cinquante mille francs : ce n'était pas la valeur de ces joyaux inappréciables; on ne voulut pas même l'écouter. Il les montra au roi de Hollande, qui en donna sans balancer dix mille francs de plus et qui fit bien. Il est honorable pour lui de posséder de pareils chefs-d'œuvre méconnus ailleurs.

CHAPITRE X.

Jean Hemling.

Caractère général des travaux de Hemling. — Détails de sa manière. — Ses plus anciens tableaux — Châsse de Ste Ursule.

C'est une règle éternelle de la poésie et de l'art que l'un et l'autre, après avoir vaincu les premiers obstacles, déploient tout-à-coup une hardiesse illimitée, passent de l'indécision et de la crainte aux excès de la force. Ils marchaient naguère en tâtonnant, comme dans une avenue souterraine; maintenant ils se redressent avec fierté, comme s'ils apercevaient une subite lumière et que les profondeurs du ciel, les plaines ondoyantes, la rutilation des vagues et l'immensité des bois leur causassent

un vif transport. La littérature, l'architecture, la sculpture et la peinture commencent par l'énergie et la grandeur, aussitôt qu'elles peuvent accomplir des œuvres immortelles. C'est leur premier élan, le premier usage d'une liberté conquise sur leur faiblesse, le premier éveil de leur imagination et le premier essai de leur vigueur; elles aspirent à l'infini, tentent l'impossible et courent au but de leur espoir avec un enthousiasme effréné. Puis leur véhémence s'apaise, leur fougue se calme, leur ivresse se dissipe : elles entrent d'un air réfléchi dans leur seconde période. Bien des épreuves ont été faites, bien des chûtes ont signalé d'audacieuses entreprises. Elles méditent, calculent leurs moyens, restreignent leur ambition; elles ne veulent plus sortir de la sphère terrestre et planer sans relâche dans la zône du sublime: parvenues à l'âge mûr, elles se contentent de la beauté. Harmonie, justesse des proportions, formes pures et brillantes, voilà l'idéal qui flotte devant leurs yeux. Ce n'est pas le firmament qu'elles rêvent, mais le jardin de délices. L'inspiration, qui d'abord inondait les plages poétiques, a modéré sa violence et est un peu descendue. Elle baisse encore, elle poursuit sa retraite; la beauté noble et virginale se trouve elle-même peu à peu délaissée; la grâce, l'esprit, la finesse, l'élégance deviennent la limite que l'onde atteint, sans la franchir. Le mouvement continue, les flots se dérobent toujours; les moyens les plus grossiers,

les effets les plus vulgaires, les passions les plus matérielles envahissent alors le domaine de l'art et le corrompent jusque dans ses profondeurs. Ainsi chez les anciens nous voyons se succéder le terrible et dramatique Eschyle, l'harmonieux Sophocle, l'élégant, l'adroit Euripide, le lascif Agathon; Homère occupe les plateaux élevés du poëme épique, le doux Virgile nous apparaît à mi-côte, le subtil et ingénieux Lucain brille au-dessous de lui, Pétrone et Apulée cheminent au bas de la montagne. La littérature italienne nous offre un spectacle analogue: elle a pour aube première le génie du Dante; puis se lèvent la sobre imagination du Tasse, le goût délicat de l'Arioste, la verve railleuse de Pulci et de Berni; les obscènes productions de Marini forment le soir de ce beau jour, soir plein de visions délirantes. Michel Ange précède de même Raphaël, Raphaël précède Corrège, et celui-ci expire avant la naissance de Luca Giordano, surnommé le faiseur, talent vulgaire et impudique. Le rude Corneille, le sage Racine, le spirituel Voltaire et le hardi Beaumarchais signalent en France des périodes équivalentes dans l'art du théâtre. Comme l'oiseau de Paradis, l'intelligence de l'homme essaye d'abord ses forces; puis elle prend son vol, plonge au milieu de l'éther, descend peu à peu lorsque sa vigueur l'abandonne, et ne touche la terre que pour mourir. Elle a seulement le don de renaître et monte plusieurs fois vers le ciel.

La peinture néerlandaise a subi le pouvoir de cette règle fondamentale. Les Van Eyck ont ordinairement plus d'énergie que de charme; leur dessin, leur coloris, leur travail et leur conception présentent une grande fermeté; ce sont avant tout des artistes robustes. L'attrait, la poésie leur manquent en bien des occasions. Le vrai les séduit plus que le beau. Tel n'est pas Hemling, le Virgile de l'art flamand. Esprit suave et doux, noble et contemplatif, il a choisi l'idéal pour guide; semblable au jeune Tobie escorté par un ange, il a obtenu sous sa conduite une douce victoire et s'est uni à une périlleuse fiancée: la grâce l'a pris dans sa couche; lui a octroyé toutes ses faveurs, sans l'exposer à la mort et sans l'énerver. Il est sorti de cette épreuve le sourire sur la bouche.

Son astre charmant n'éclaire pas les visages seuls de molles lueurs. L'habile disciple a mieux étudié que Jean Van Eyck les formes du corps et reproduit le nu avec une science, avec une adresse plus grandes. Les membres n'ont point une maigreur inopportune, les chairs sont finement modelées. Le Baptême du Christ, exposé à l'académie de Bruges, et la troisième miniature peinte sur la châsse de Ste. Ursule ne permettent pas de révoquer en doute ces progrès. Il a déployé dans l'exécution des mains autant d'habileté que les deux frères; il leur est supérieur quand il figure des jambes et les pieds: on ne saurait voir rien de plus

beau en fait de dessin et en fait de couleur. Ils semblent trop délicats, trop poétiques pour fouler la terre, et dignes seulement des envoyés de Dieu qui flottent à travers les espaces.

Ses draperies moins volumineuses sont plus agréables : il ménage l'étoffe, épargne les plis. Les personnages ne succombent point sous l'énorme poids de leur costume. Ce faux goût, que l'on trouve dans certaines peintures des Van Eyck et de leurs élèves, ne leur appartenait point en propre. Ce n'est pas un trait primitif, mais un signe de décadence. L'art débute par l'avarice et non par la prodigalité ; il use d'abord trop péniblement de ses ressources pour ne pas les employer avec modération, avec timidité ; ses draperies sont indigentes, son travail prudent : il se borne au strict nécessaire. Quelques arbres simulent une forêt, quelques gouttes d'eau tiennent lieu des fleuves et de l'Océan. Il n'abuse que plus tard de ses moyens, lorsqu'il en est tout-à-fait maître, qu'il se lasse de la justesse, et que la sobriété l'ennuie. Les costumes de Van Eyck me paraissent donc imités de la sculpture en vogue à son époque. On retrouve dans celle-ci la même ampleur hyperbolique, les mêmes agencements arbitraires, la même profusion de plis. Comme l'architecture, elle déclinait alors rapidement ; elle était arrivée à cet âge où l'accessoire étouffe le principal, où les ornements surchargent, déguisent et annulent le fonds. Le gothique de la décadence brisait

toutes les lignes, cachait toutes les formes générales sous une éruption d'enjolivements; on ne voyait plus que les coquetteries du détail, et l'ensemble perdait sa grandeur. La statuaire contemporaine tombait dans les mêmes défauts, dans les mêmes excès: la draperie vient de nous en offrir une preuve. Le goût délicat de Hemling le préserva de ces erreurs: il amoindrit les étoffes de ses devanciers, en supprima les brisures et le papillotement; il se laissa bien quelquefois entraîner vers l'ancienne coutume, mais il aperçut et désigna la bonne route, cette voie sacrée où marchaient les artistes grecs, où Raphaël chemina plus tard.

Son amour de la beauté se trahit encore dans l'expression de ses figures et dans la manière dont il rend certaines actions, qui choquent les sens. La religion chrétienne n'est pas pour lui la doctrine du sacrifice, mais une loi consolante et une promesse de bonheur. Il suit les traces de Rogier de Bruges, son père intellectuel, en qui nous avons signalé ces tendances. On peut même dire qu'il est moins austère. Il ne peint pas, comme Jean Van Eyck dans quelques ouvrages, l'exaltation fanatique de la piété; il aime mieux une dévotion tranquille, une patiente espérance. La foi se présente à lui comme une blonde Vierge du Nord, au sein calme, aux yeux bleus, qui porte sur la tête une couronne de fleurs et plonge en souriant la vue dans l'infini. Hemling a peint quelques martyrs: de semblables

motifs devaient répugner à son ame délicate et je présume que les tableaux lui auront été commandés. Il a su toutefois éluder avec adresse les circonstances les plus répoussantes. Dans une chapelle de l'église St. Pierre, à Louvain, se trouve un panneau qui figure la mort de St. Erasme. Le confesseur, étendu sur une planche, souffre une torture épouvantable; on lui a fendu la peau du ventre, on a saisi l'extrémité du long intestin et deux bourreaux dévident ses entrailles à l'aide d'un tourniquet. On ne peut guère concevoir d'idée plus atroce; mais comme la blessure est très-petite, le cœcum fort propre, et que pas une goutte de sang ne les rougit, cet affreux supplice ne cause point d'horreur. L'attitude et le visage du patient contribuent à l'éloigner: il ne se débat point dans les angoisses du désespoir, dans les crises d'une intolérable douleur; il comprime ses tourments, leur oppose la piété, la résignation, et ne perd point son calme angélique. Le *Martyre de St. Hippolyte*, qu'on voit dans l'église St. Sauveur, à Bruges, atteste la même finesse et le même goût. On va écarteler l'apôtre: les liens entourent ses membres, les chevaux sont prêts et s'élancent, mais il est encore intact et ressent les premières secousses; plus tard ce serait un spectacle effroyable, que le peintre a voulu nous épargner. Le corps maigre et nerveux du Saint résiste: sa figure se contracte, il ouvre la bouche et jette des cris, mais il lève au ciel des re-

joncher le sol de frêles débris. Ces caractères prouvent que Hemling, le rêveur, aimait surtout les mois qui précèdent l'hiver. Nulle saison n'est aussi belle dans la Néerlande, comme en général dans les pays humides : leur atmosphère inconstante a eu besoin de longues chaleurs pour s'éclaircir, pour se fixer. Mais alors, quelle grâce revêt la nature! Les eaux deviennent plus transparentes, et un phénomène, dont j'ignore l'essence, leur communique le don de reproduire les images comme de vrais miroirs; leur surface se change en harmonieux tableaux. Les campagnes sont plongées dans une sorte de recueillement : l'air vaporeux et tranquille semble lui-même réfléchir : on n'entend plus au fond des bois que le chant mélancolique des grives et les sourdes rumeurs des branches agitées. L'homme des champs se figure que d'invisibles génies traversent en soupirant les clairières. La forêt même a encore un attrait plus magique. Rien n'égale l'éclat de ses teintes rousses, couleur aussi flatteuse pour l'œil que celle de la verdure et choisie exprès, comme la dernière, par le souverain ordonnateur. On y retrouve les nuances des fruits mûrs ; la lumière blonde et chaude paraît avoir mûri aussi bien qu'eux. Elle s'est incorporée avec les feuilles, qui en gardent les tons magnifiques. Jaunes en dessus, blanches par-dessous dans le peuplier, elles frissonnent et chatoient comme une robe d'or et d'argent. Le frêne blêmit, quelques espèces ont de sanglants reflets, tels que l'é-

rable et le coudrier. Le hêtre, qui a conservé toute sa parure, déploie dans les airs un manteau d'une sombre opulence. L'orme rèche et vivace défie seul les premières atteintes des gelées nocturnes. Et les chemins couverts de feuillages sonores, comme ils enchantent le regard attentif! Comme la vue se perd dans leurs brumeux détours! Comme la saison qui meurt nous adresse de touchants adieux!

Il est remarquable aussi que les peintres brugeois ne se sont point contentés des aspects de la Flandre. Ils tracent des paysages variés, pleins de rocs, d'éminences, d'accidents. Ce n'était pas près d'eux qu'ils en trouvaient les modèles, mais plus loin, dans le pays de Liége et au-delà. Ils allaient donc probablement y faire des études. Ni les Van Eyck, ni Rogier de Bruges, ni Hemling, n'ont strictement et fidèlement reproduit les grands pâturages de la Néerlande. Des sites plus pittoresques leur convenaient mieux. Il faut descendre jusqu'à Paul Potter, Jean Fyt, Berchem, Wouwerman, Hobbèma, Goyen et Teniers pour voir le pays imité. Une recherche idéale contrebalançait encore le principe de l'art flamand et ne le laissait point tomber dans un empirisme absolu. L'amour exclusif de la vérité ne l'emporta que par la suite. On put alors admirer ces vivantes peintures, où se déroulent les grandes plaines de la Néerlande. Je ne sais s'il existe un plus calme spectacle. Vous vous trouvez au milieu d'une prairie; une herbe longue, épaisse et molle, con-

stellée de marguerites, forme une nappe devant vous. Des lignes de saules, des bouquets d'aulnes voilent l'horizon; un fossé plein d'eau, bordé de menthe et de ciguë, achève l'enceinte. Çà et là de belles vaches broutent silencieusement ou ruminent avec nonchalance. Les rayons obliques du soleil effleurent la terre, l'ombre colossale des troncs en raye le vert tapis. Nul souffle, nul murmure; aucun de ces bruits éternels qui grondent dans les bois. Tout respire la solitude et la paix.

Les ciels de Hemling, comme ceux de Jean Van Eyck, manquent aussi de vérité quand on les compare au firmament des Pays-Bas. Ils sont dans le haut d'un bleu foncé, qui pâlit à mesure que l'on descend vers l'horizon; la couleur, près de la terre, en est d'un blanc vif. L'artiste représente mal de peu de nuages qu'il essaye de peindre et semble avoir vécu dans une atmosphère inaltérable. Comment expliquer cette anomalie, chez un homme du septentrion, en butte aux orages de la Flandre? N'est-ce point encore le résultat de son idéalisme? Les tempêtes du Nord, bien loin de lui paraître une beauté, se montraient à lui comme un défaut de la nature et il rêvait de plus doux climats.

Son coloris n'est pas moins idéal que ses types, ses expressions et ses paysages. Il a moins de force que celui du chef de l'école, mais plus de suavité, plus de douceur. Hemling cherche avant tout les nuances agréables: quoique ses tons locaux soient très-vifs,

jamais ils ne se nuisent, et une harmonie souveraine domine l'ensemble. Après quatre siècles de durée, ils ne sont pas devenus obscurs : le temps leur a laissé la fraîcheur qu'ils avaient dans l'atelier du peintre. On voit de lui au Musée d'Anvers une petite Annonciation; les fenêtres de la chambre sont ouvertes, et l'on distingue un paysage éclairé par les lueurs du soir, qui enveloppent également la colombe du St.-Esprit : on ne peut examiner ces rayons sans transport, car les teintes en sont d'une beauté merveilleuse et indicible. Les couleurs de Hemling présentent au reste la plus grande variété. Pour la perspective, il l'exécute mieux que Jean Van Eyck; ses terrains ne semblent pas si escarpés, ses fonds pâlissent davantage, comme le réclame, l'interposition de l'air. Il a certainement fait accomplir des progrès à la peinture et n'a pas seulement recueilli les nombreux legs de ses devanciers.

La manière dont il compose annonce encore une âme poétique. Nous avons signalé la tendance narrative des peintres modernes, ce penchant à figurer l'une après l'autre les scènes diverses d'une grande action. Chacune offre alors un double intérêt, et comme tableau isolé, et comme suite d'un précédent épisode. Réunies, elles forment une histoire, ayant son début, son milieu et sa fin : on croit lire une épopée ou une légende. Aucun artiste n'a plus que Hemling affectionné cet enchaînement. Qu'il

exécutait des séries de tableaux, où il peignait sur le même les circonstances multiples d'un fait, dans l'ordre chronologique. C'était un drame qui s'animait sous son pinceau, des êtres qui vivaient et remplissaient leur destinée. Il n'eut pas voulu mettre au jour un simple fragment du poëme, ni en briser le lien romanesque.

Quelques justes que soient les indications précédentes, nous devons les restreindre et les limiter, pour les rendre plus vraies encore. L'idéal atteint par Hemling n'est pas un idéal absolu; il ne cherche point la beauté suprême librement et inconditionnellement, à la manière de l'école rhénane et de l'école italienne. Quand il lui arrive de l'atteindre, c'est par exception. La noblesse de ses figures est relative; plus pur que les artistes flamands, il l'est moins que les artistes méridionaux. Ses têtes conservent toujours un peu de la vulgarité germanique et néerlandaise. Un homme, qui ne connaîtrait point ses tableaux et croirait y trouver une poésie, une élégance sans bornes, serait désappointé. Il n'égale ni les Angélico, ni les Francia, ni les Pérugin, ni les Étienne, ni les Guillaume, ni les Raphaël. La ménagère perce dans un grand nombre de ses femmes, de ses saintes et de ses vierges; les fonds de ses panneaux tiennent souvent du genre. Quelque brume empêchait toujours son regard de monter jusqu'au firmament. Il est le plus délicat des peintres de Bruges; mais sa nature sep-

tentrionale appesantissait malgré lui son vol, et il planait dans une région moyenne, au lieu de prendre les fières allures qui distinguent les rois de l'air.

Quelques ouvrages de Hemling offrent une particularité bizarre, mais qui n'est point sans précédents. Mes lecteurs n'ignorent peut-être pas que le célèbre Poussin avait mal aux yeux. Les bords de ses paupières étaient gonflés, rouges et dépourvus de cils. Voilà comment il s'est représenté lui-même dans le portrait suspendu au Louvre. Or, il avait, sans doute, fini par trouver charmante cette difformité, ou du moins par ne plus la croire telle et par s'y faire la vue. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il l'a communiquée à tous ses personnages, sans exception : ils *possèdent* tous une ophthalmie chronique, dont le peintre les a ornés. On trouverait malaisément un effet plus curieux de l'amour-propre, ou un signe plus réel de naïve illusion. Eh bien! le studieux Hemling a fait preuve d'une égale simplicité. Sa vue distraite, ses yeux légèrement hagards signalent un bon nombre des figures qu'il a modelées sur ses panneaux : on trouve en elles la même expression de rêverie. La grande Ste. Ursule debout à l'extrémité de la châsse, l'enfant Jésus que la Vierge tient dans ses bras à l'extrémité inverse, le St. Erasme qui occupe le volet droit du triptyque dont le milieu représente son martyre, un des apôtres de la Cêne dans l'église de St. Pierre, à Louvain, en sont des preuves indubitables. Le dernier

a de plus une grande similitude avec l'artiste. On pourrait faire usage de ce caractère pour déterminer si quelques productions lui appartiennent ou sont d'une autre main.

Parmi les tableaux de Hemling qui nous restent, le premier dans l'ordre chronologique est celui de M. Aders, que l'on regarde comme le portrait du peintre lui-même: il nous a servi à décrire sa figure[1] et a donné lieu aux remarques dont nous venons d'entretenir le public. Sur un coin du panneau se trouve le chiffre 1462. Or, comme le personnage semble avoir dépassé la trentaine, ce morceau confirme notre opinion relativement à la date de sa naissance. Il a les cheveux d'un brun clair et porte une souquenille dont la manche droite est fendue; un bouton réunit les deux bords du crevé. Une espèce de calotte grecque abrite sa tête. On a dit que c'était là le costume des malades soignés dans l'hôpital St. Jean[2]. Mais si Hemling n'eut besoin des religieux qu'en l'année 1477, il ne devait pas être vêtu de la sorte quinze ans plus tôt. Il ne peut avoir été infirme toute sa vie et parqué sans cesse entre les murs du charitable asyle. Consultez la tradition, rien de mieux, mais n'en abusez pas. Ce vêtement d'ailleurs habillait au quinzième siècle une foule de personnes, qui n'étaient ni blessées,

[1] Pages 304 et 305.
[2] Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 94.

ni indigentes : on le retrouve sur un grand nombre de tableaux, par exemple sur le portrait d'Antonello de Messine que renferme le Musée d'Anvers. Il faut donc bien y reconnaître une mode de l'époque.

En 1477, notre artiste peignit, selon toute vraisemblance, la Sibylle dont nous avons parlé plus haut[1], puis il commença la châsse de Ste Ursule. Voici la légende qu'il y a déroulée :

En ce temps là, sous le règne d'Alexandre-Sévère, un prince très-estimable, nommé Théonete, vivait dans la Grande-Bretagne. Lui et son épouse étaient deux modèles de vertu, deux petits chérubins sans tache, comme les rois et les reines qui ornent les contes. Ils s'aimaient beaucoup, mangeaient, buvaient ensemble, et faisaient des promenades sentimentales. Mais quelque longues qu'elles fussent, elles ne les conduisaient point au but de leurs vœux : les chastes flancs de la princesse demeuraient toujours stériles. Le monarque soupirait, gémissait et n'y comprenait rien. Le ciel, qui protège les unions fécondes, eût pitié de leur douleur : la reine accoucha d'une fille que l'on appela Ursule. « Ses parents, dit M. de Keverberg, cherchèrent à rehausser l'éclat des charmes naissants de sa personne, par les leçons de la sagesse et l'exemple des vertus. » Élevée d'une manière si larmoyante, elle

[1] Page 305.

devait faire des progrès rapides, quoique la doctrine du progrès ne fût point encore inventée. Elle montra bientôt les plus aimables penchants et « se développa comme une bonne graine, » nous assure le même auteur. Les deux époux raccourcirent leurs promenades, pour lui verser *les rayons d'une judicieuse tendresse*. Enfin, elle « allait se parer de son seizième printemps, lorsque déjà tous les regards des îles britanniques étaient fixés sur elle. Les rois qui dominaient dans leur enceinte, briguaient tous l'honneur de s'allier à la fille de Théonote. » Mais la fille de Théonote cueillait des pissenlits, en chassait au loin le duvet de son souffle virginal et chantait des chansonnettes.

Le roi des Pictes n'entendait point de cette oreille-là. « Il avait appris tout ce qu'il faut pour assujettir les peuples, au lieu de régner sur eux, » et voulait que son fils Conan devînt le mari de la belle Ursule. Le jeune barbare était très-civilisé; il avait « cherché au loin des modèles dans l'art de gouverner pour le bonheur des peuples. » La princesse dévote s'en était bien aperçue, mais elle faisait semblant de ne pas y prendre garde. Son adorateur trouvait cela bizarre et se mettait à pleurer, quand il était seul. Agrippinus, l'auteur de ses jours, lui dit d'essuyer ses yeux, qu'il allait envoyer demander la main *de sa céleste amie*. « Je les menacerai de leur couper le cou, s'ils refusent, ajouta-t-il. C'est le meilleur moyen pour réussir. » Conan tout

joyeux embrassa son noble père et attendit la réponse. Mais Ursule n'était pas facile à mener ; elle jura qu'elle voulait rester fille et que, si on l'ennuyait encore, elle irait faire un tour sur le continent. Le souverain des Pictes maugréa, tempêta sans rien obtenir ; la jeune personne vexée ordonna de préparer ses malles.

Or, il y avait à cette époque en Angleterre une extrême abondance de vierges. On n'en avait point encore vu un si grand nombre, et elles n'ont plus jamais depuis lors été si communes. Onze mille se présentèrent pour suivre la princesse, toutes de bon aloi. Les paroles de M. de Keverberg ne laissent aucun doute à cet égard. « L'incarnat de la modestie couvrait les joues de ces charmantes » aventurières. On se pourvut de linge, d'habits, de nourriture, et l'on s'embarqua. Je n'ai pas le courage de vous peindre les adieux. « Bientôt mille groupes éclatants d'innombrables appas s'élancent sur les vaisseaux ; de jeunes et tendres vierges manient, comme par inspiration, la voile, et dirigent la manœuvre ; elles semblent surpasser en expérience les vieux nautonniers. Virant de bord avec audace, elles gagnent la pleine mer, et se jouent des ondes agitées. Ce sont des mains blanches comme la neige et des doigts de rose, qui subjuguent le plus terrible élément. » Elles arrivèrent ainsi au bras du Rhin nommé le Wahal, dont elles remontèrent le cours, poussées par des vents propices. Elles n'a-

vaient plus besoin de toucher leurs rames, tant les haleines du ciel étaient complaisantes. Elles se mirent donc à chanter des pseaumes et des litanies. Les poissons accouraient de toutes parts, trouvant la musique agréable. Les insulaires bretons avaient dès-lors la manie des voyages, comme de notre temps: il ne faut donc pas s'étonner de ce qu'une princesse anglaise, Sigillindis, régnait sur la ville de Cologne. Or, un songe lui avait annoncé la visite de ses compatriotes; elle alla donc au-devant d'elles, pour leur faire honneur, et se trouva sur le port, quand elles arrivèrent. Elle reconnut dans la princesse « un charme qui n'est que l'apanage de la grandeur unie à la vertu[1]. » Quoiqu'il ne fût point aisé de nourrir une semblable troupe, elle les festoya de son mieux, et les douces vierges, repues et satisfaites, conçurent le projet de s'installer chez elle. Cologne était menacée de la famine; heureusement le Seigneur, qui conduisait toute cette affaire, eut pitié des habitants. Il dépêcha vers Ste. Ursule *un ambassadeur céleste*, qui lui ordonna de se mettre en route et d'aller voir le pape. Elle instruisit les jeunes filles de ce qu'elle avait entendu: « A Rome, à Rome, partons, obéissons! [2] » crient les intrépides voyageuses. Elles remontent sur leurs nefs, le vent souffle, Bâle apparait au loin. « Etonnées de la ra-

[1] Cette réception est la première circonstance peinte sur la châsse.
[2] *Ursula, princesse britannique*, par M. De Keverberg.

pidité de leur course, elles restent immobiles sur leur séant. » Enfin elles descendent, mangent un morceau, puis continuent leur expédition : ayant abandonné leurs navires, elles entreprennent de passer les Alpes, *sans aucune répugnance et avec hilarité*. Pendant tout le trajet, elles n'eurent ni faim, ni soif, et demeurèrent très-propres, sans se nettoyer : le ciel leur accorda cette faveur. Elles arrivèrent ainsi dans la capitale du monde chrétien et se présentèrent devant le pape. Celui-ci était d'origine anglaise : il descendit de sa chambre pour recevoir la Sainte, qui leva sur lui *les plus beaux yeux du monde*. Il invita ses onze mille compatriotes à prendre le thé : c'était le moins qu'il pouvait faire, n'osant pas leur offrir un banquet. Le thé cependant ne leur suffisait point et elles mirent à sac les hôtels de la ville. Le sénat s'en émut ; « il ordonna à la reine de quitter l'Italie avec toutes ses compagnes. » M. De Keverberg prétend que l'augmentation du prix des vivres ne fut pas la cause réelle de leur bannissement. « Sous les apparences de la sollicitude pour la subsistance du peuple, le sénat, dit-il, cacha des intentions sinistres. » Cette opinion paradoxale demande à être prouvée : on ne l'adoptera point, si l'on considère que les péronnelles, ayant fait la route à pied, devaient avoir un extrême appétit. Le pape trouva ce décret peu galant et même peu honnête. Il les invita donc de nouveau à une soirée, leur exprima ses regrets

et leur dit que le ciel lui commandait de partir avec elles. Les vierges pudiques furent enchantées de sa résolution : Ursule même alla jusqu'à baiser son front vénérable. Le pontife, *accompagné de ses illustres collaborateurs dans les travaux apostoliques*, s'achemina donc vers les Alpes. A Bâle, on remonta sur les navires, et l'on descendit le Rhin. Depuis le départ des nobles vagabondes, Cologne était tombée entre les mains des idolâtres, qui avaient tué Sigillindis : les barbares les attendaient elles-mêmes pour les occire. Dès qu'elles furent à portée, ils leur lancèrent une grêle de flèches, qui les gênaient beaucoup et leur déplaisaient. Aux flèches succèdent les lances et le glaive : *les tigres à face humaine* découpent les vierges charmantes. On perfore le pape aussi bien que les autres. Quelques bourreaux font des captives, dans un but indécent ; mais les vertueuses filles les repoussent, les maltraitent, se défendent, et meurent toutes plus ou moins vierges. Ursule, qu'on avait gardée pour le chef, se montre aussi rebelle ; on la met, comme un but, devant un archer, qui la perce d'une flèche. Maximin, *le plus horrible des êtres*, éprouve une joie féroce, en se voyant si bien vengé.

Telle est l'histoire édifiante sur laquelle un jésuite a publié deux volumes in-folio [1]. Elle a in-

[1] Ce jésuite se nommait Crombach ; son ouvrage parut à Cologne en 1647, sous le titre suivant : *Vita et martyrium S. Ursulæ et sociarum undecim millia Virginum*, etc.

spiré à M. De Keverberg un poëme en prose, dont nous avons cité des extraits fidèles et qui nous a empêché de la prendre au sérieux. Nous allons changer de ton pour examiner l'œuvre du peintre.

Sur le premier compartiment de la châsse, la ville de Cologne dessine son brillant profil. Une porte crênelée se dresse au bord des flots : derrière la porte, la cathédrale et St. Géréon s'élancent vers le ciel et dominent les toits gothiques. Dans le fleuve stationnent les navires : Ursula débarque ; une de ses compagnes relève son manteau ; Sigillindis lui prend les bras pour la soutenir. Les marins s'apprêtent à descendre les valises. Au second plan, les fenêtres toutes grandes ouvertes d'une maison nous montrent l'héroïne dans son lit, une vierge priant près d'elle et un ange qui apparaît à Ste. Ursule. Les monuments sont peints avec une fermeté, une précision admirables. Les femmes ont bien le type du Nord, des cheveux blonds, des sourcils à peine marqués, de grosses joues, des pommettes saillantes. Les fronts se développent largement, selon le goût chrétien. Plusieurs voyageuses sont coiffées à la chinoise : les cheveux se trouvent réunis sur le haut de la tête et retombent en forme de crinière.

Le deuxième tableau a pour sujet l'arrivée à Bâle. Une porte construite sur le rivage, de hautes églises, une grande route et dans le lointain la cime des Alpes blanchie par la neige, composent le

fond. Deux navires occupent le premier plan : l'eau du fleuve qu'ils ombragent se colore de nuances profondes, qui étonnent les yeux. Les jeunes filles quittent leurs embarcations : le manteau d'hermine que porte Ste. Ursule la fait remarquer entre toutes. De longs cheveux flottants voilent les épaules de quelques-unes. Plus loin, elles suivent la route qui conduit aux montagnes. La verdure des arbres tient le milieu entre le feuillage éparpillé de la première époque et les masses touffues de la seconde. Cet indice prouve que la châsse a été peinte par Hemling dans une période de transition, où sa manière se modifiait, sans avoir encore atteint sa plénitude.

Le troisième tableau nous offre le pape recevant la pieuse légion. Il s'est avancé jusqu'aux marches extérieures de l'église, en dehors du péristyle. L'onction et la bienveillance rayonnent sur sa figure noble et douce : il est admirablement dessiné, vêtu et posé. La charmante pèlerine s'agenouille devant lui ; elle porte un costume de la plus rare élégance ; un filet d'où ses cheveux s'échappent en ondes dorées couvre le haut de sa tête ; par-dessus le filet tremble un léger voile. Son corps, sa taille, son visage, tout en elle séduit les yeux. Le pape prend les deux mains de la gracieuse fille dans sa main gauche et la bénit de la droite. Derrière elle se pressent ses compagnes, dont le cortège se déploie dans une longue rue ; les dernières

n'ont pas encore franchi les portes de la ville. A droite, sous les premiers arceaux de l'église, des néophytes reçoivent le baptême par immersion. Plus loin, au fond du temple, Ste. Ursule communie. L'édifice lui-même est un petit chef-d'œuvre. Pour les figures, ce sont les plus belles de toute la châsse; la dimension en étant moins bornée, le talent du peintre a pu s'y exercer à l'aise. Bien des têtes semblent des portraits et sont caractérisées d'une manière étonnante.

Nous voyons ensuite la pieuse cohorte cheminant vers Bâle, sur le dernier plan du quatrième tableau. Sur le premier, le pape et les vierges se confient aux ondes turbulentes du Rhin. Le chef de l'église descend dans une barque, puis, tout à côté, il a déjà pris place: il lève la main pour bénir, assis entre deux cardinaux, à la poupe du flottant véhicule. La reine se tient à la proue, pleine de dévotion et les mains jointes. Sa figure et celle des autres martyres me semblent avoir été retouchées: le type en est d'ailleurs moins noble et moins élégant.

Le supplice des onze mille héroïnes occupe la cinquième et la sixième miniatures. Deux archers tirent sur elles des bords du fleuve : une des saintes cache son visage dans ses mains, une seconde a le bras percé d'une flèche. D'autres barbares les frappent du glaive et de la lance. « Elles tombent, dit le livret, tout de même comme pendant la moisson les épis dorés sont abattus sous la faux tran-

chant du moissonneur. » Une si belle phrase nous dispense de plus longs commentaires. On remarque surtout parmi les vierges celle qu'un païen tue avec une large épée romaine : Ursule la tient mourante dans ses bras. Les détails de ce drame sont peints d'une manière tragiquement naïve. Le meurtre de la princesse forme à lui seul un tableau. Debout devant un archer qui l'ajuste, elle attend la flèche terrible, mais sans l'intrépidité qu'on aimerait à lui voir. Elle semble défaillante, car un chevalier passe le bras derrière elle pour la soutenir. Elle ouvre la bouche, comme si elle jetait des cris, et a même perdu sa beauté précédente : le type de son visage est lourd, commun, désagréable. Trois barbares l'examinent d'un air niais, avec le sourire sur la bouche : un petit lévrier la regarde aussi. Je n'ai pas besoin de dire que les persécuteurs portent le costume militaire en usage du temps de Hemling.

Les extrémités de la châsse contiennent d'autres images. L'une représente Ste. Ursule debout, au milieu d'une chapelle gothique ; elle presse dans sa droite la flèche qui a causé sa mort violente, et de la gauche écarte les bords de son manteau. Sous ce large pallium, on aperçoit dix petites femmes, qui ont à peine la moitié de sa taille : ce sont les généreuses filles conduites par elle en Allemagne. Comme on le voit, Hemling a expliqué la légende de la façon la plus raisonnable. Il n'a point prodigué les vierges et n'a pas cru au nombre fabuleux

de onze mille. Les abréviations des manuscrits XI. M. V. lui ont paru signifier les onze vierges martyres et non pas les onze mille vierges. Un calendrier du IXe siècle, publié dernièrement par Bintorim sous ce titre : *Calendarium colonianse saeculi noni*, démontre que son interprétation est juste. On y lit : le 12 des calendes de novembre, fête de St. Hilarion et des onze vierges saintes, Ursule, Sencia, Gregoria, Pinosa, Marthe, Saüle, Britulde, Satinua, Satune, Rabacia, Palladie. Cette énumération ne laisse plus la moindre prise au doute. Les ossements que renferme l'église Ste. Ursule, à Cologne, proviennent de douze cents cadavres déterrés dans un ancien cimetière de la ville, au XIIIe siècle. Pour M. De Keverberg, son amour des vierges l'a entraîné plus loin que les moines ; il les multiplie sans retenue et en compte vingt mille. On pourrait dire que c'est une débauche d'esprit, mais à cet égard le bon homme n'avait point de superflu et se contentait du strict nécessaire.

L'image dont nous venons de parler représente le type flamand vulgaire. La tête, ceinte d'un bandeau de perles et de rubis, est large, le front haut : les orbites sont pleins de chair, les sourcils pâles, les yeux à fleur de tête, un peu louches, annonçant la méditation, la distraction. Un nez mince, de

[1] Sidiayes, *Voyage de Jean Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique, dans l'année* 1613.

grandes tempes, une jolie bouche complètent la figure.

L'autre pignon surmonte une Vierge, tenant son fils dans ses bras, au milieu d'une chapelle identique à la précédente. La mère du Crucifié a de plus beaux traits que Ste. Ursule: nous voyons en elle le type flamand délicat. Hemling a élégamment disposé ses cheveux : elle s'offre à nous dans une attitude excellente, pleine de facilité, de naturel, sous un manteau rouge drapé avec grâce et d'un éclat surprenant. Le Christ flatte peu les regards; son visage bouffi semble moins appartenir à un enfant qu'à un homme sur le retour: une chevelure blême et clair-semée n'atténue pas ce défaut. Ses yeux sont louches et distraits, comme ceux de Ste. Ursule et de Hemling lui-même. Dans sa main gauche, il tient la pomme, symbole de notre chute, et dans la droite une pensée, emblème de l'esprit, auquel nous devons notre salut.

Sur le toit de la châsse, se trouvent peintes la glorification de Ste. Ursule, que Dieu le Père couronne en présence du Fils et du St. Esprit, et sa béatitude au milieu de ses compagnes, dont le chef de l'église et son vicaire grossissent la troupe. Des anges font de la musique à droite et à gauche de ces deux scènes. L'exécution ne vaut pas celle des tableaux inférieurs : le ton rougeâtre des chairs ne séduit nullement la vue [1].

[1] Ceux qui n'ont point vu ce fameux reliquaire peuvent consulter

Dans les grands jours, lorsqu'on montrait la châsse au public attentif et dévôt, Pierre Pourbus était un des premiers spectateurs qui accouraient; il restait là des heures, devant la gracieuse merveille, et ne se lassait point de l'admirer: tant ces figures charmantes possèdent un doux magnétisme!

La Belgique fut sur le point de les perdre : en 1794, les commissaires français se présentèrent à l'hôpital pour enlever son plus bel ornement. « La Châsse! la Châsse! » demandaient-ils à grands cris. Les religieuses ne comprirent point, car ce chef-d'œuvre est nommé dans le pays *La Ryve*. Elles dirent qu'elles ne possédaient point l'objet réclamé : leur accent, leur visage exprimaient l'étonnement et l'ignorance. Convaincus par cet air de bonne foi, les délégués de la république s'éloignèrent. Plus tard, vers 1816, la supérieure du couvent rejeta des offres brillantes : « Nous sommes pauvres, dit-elle, mais les plus grandes richesses du monde ne nous tenteront point. » Noble exemple, que devrait suivre tout homme qui aime, ou a la prétention d'aimer sa patrie!

l'ouvrage suivant : *La Châsse de Ste. Ursule gravée au trait par Charles Onghena, d'après Jean Hemling, avec texte par Octave Delepierre* et *Auguste Voisin*; Bruxelles 1841.

St. Jean se tient à genoux devant lui, exhaussé par une éminence : il a pris de l'eau dans le creux de sa main et la répand sur les cheveux du Christ, d'où elle tombe sur sa joue ; mais cette eau diaphane et ces goutelettes brillantes ne déparent nullement sa figure. Celle de Jean est osseuse, grave, énergique, pleine de caractère et magnifique d'expression. Le bras qu'il lève mérite de nombreux éloges : on ne peut rendre la chair avec plus de vérité. Au-dessus d'Emmanuel plane la colombe, au-dessus de la colombe apparait Dieu le père, environné de petits anges qui ont la forme d'enfants tout nus.

Le volet gauche représente le donateur, avec un admirable St. Jean l'évangéliste. Derrière eux se déploie un magnifique paysage : deux individus s'y rencontrent, l'un demande sa route à l'autre.

Le volet de droite nous montre la donatrice, jolie femme d'un âge mur, ayant quatre petites filles près d'elle et portant un somptueux chapelet. Au-dessus d'elles, on voit Ste. Claire, et plus loin cette épaisse forêt dont nous avons déjà parlé.

L'extérieur des vanteaux nous met sous les yeux : d'une part, la Vierge et son fils, lequel tient un raisin ; elle est pleine de noblesse et de modestie, supérieurement posée et drapée ; de l'autre une femme agenouillée, avec une petite fille, toutes deux ayant pour protectrice Ste Madeleine. Ce sont trois têtes de la plus grande beauté. Cette femme devait être la sœur de la donatrice, car il y a entr'elles

possède l'académie de Bruges. Un radieux paysage occupe le fond des trois panneaux; sur le dernier plan brille la ville sainte, dominée par une colline où se dresse un château gothique. A droite végète une forêt sombre, à gauche, des arbres épars, des rochers, des buissons couvrent le sol. Mille fleurs charmantes, spécifiées avec une attention extraordinaire, brodent l'herbe verte et lustrée de reflets d'or. Au milieu coulent les eaux limpides du Jourdain. Pour première scène, on découvre à l'extrémité de la perspective St. Jean qui endoctrine la multitude, assis sur une pierre moussue. Dix neuf personnes de tout âge et de tout sexe forment son auditoire : quatre autres viennent le grossir. Quoique également vraies, il n'y en a pas deux qui se ressemblent. Au second plan, le prophète du désert montre le Christ et révèle sa mission. Plus près du spectateur, Jésus sort de la forêt obscure, où le lierre roule autour des chênes sa tige souple et hardie. Il marche d'un air pensif vers le fleuve sacré : plusieurs apôtres le suivent respectueusement. L'acte essentiel finit par s'accomplir, le précurseur lui administre le baptême; on les voit tous les deux au premier plan : le Christ est nu, sauf le milieu du corps, et l'onde bénie lui monte jusqu'aux genoux. Penchant sa belle tête, noble, douce et réfléchie, mais un peu osseuse, il joint les mains avec un profond recueillement. Un ange d'une figure admirable et couvert d'une chape étincellante porte son costume.

St Eloi une tête de moine, qui exprime la réflexion et charme les yeux par son caractère de grandeur. Des violettes, des mélilots, des marguerites, des fleurs de tout genre étoilent le sol.

Je ne décrirai point les vantaux, malgré leur excellence. Celui de gauche offre un paysage d'une beauté incomparable. On y voit un châtellenie gothique, des fossés pleins d'eau, des chaumières, des touffes d'arbres, qui décourageraient les peintres les plus habiles.

On peut en dire autant d'un triptyque de la collection Boisserée, dont le milieu représente l'adoration des Mages. La chaste mère du Sauveur est assise dans le vestibule d'un splendide monument qui tombe en ruines; des colombes voltigent sur sa tête, mille plantes fleurissent près d'elle. Les monarques de l'Orient se prosternent devant le messie. Quel que soit l'attrait de cette peinture, elle est éclipsée par les tableaux des deux ailes.

Sur le premier l'on découvre St. Jean habillé de toisons, remarquable par sa dignité, par son air sérieux, et portant dans ses bras un agneau blanc comme la neige; il regarde devant lui, au bord d'un ruisseau qui se fraye un chemin à travers l'herbe et les fleurs. On croit entendre le murmure de ses petites vagues limpides, on distingue les poissons folâtres, qui se détachent sur le lit sablonneux et les cailloux bigarrés. Un lys dresse sa tête virginale près de l'anachorète. Tout le tableau est plein d'allusions

profondes, de traits symboliques. Le soleil n'a point encore franchi la barre de l'horizon, sa vivifiante lumière n'égaye pas les champs, mais ceux-ci nagent dans les teintes roses d'un crépuscule magnifique, dont la splendeur promet le plus beau jour. A côté du solitaire, on voit un alcyon perché sur un fragment de roc, et l'on n'ignore pas que les oiseaux de cette espèce annoncent des temps sans nuages. Dans le ruisseau, près du bord, une petite couleuvre suit un lézard qui court sur la berge. La nature entière s'anime et se réjouit, comme pour fêter la venue du Christ.

Sur l'autre volet, le plus brillant des trois panneaux, l'onde bucolique de l'aile précédente s'est changée en un grand fleuve, qui roule du fond de la campagne vers le spectateur, entre deux lignes de hautes roches, et occupe presque tout le tableau. St. Christophe marche avec peine au milieu du courant; vêtu d'une robe de pourpre, dont il a relevé les bords, appuyé sur le tronc d'arbre qui lui sert de bâton, il regarde l'enfant merveilleux, ne comprenant point qu'un être si frêle l'accable d'un tel poids. Son expression d'étonnement, de bienveillance, de franchise, excite un vif intérêt. Au milieu de sa grâce enfantine, le Christ, représenté à l'âge de trois ans, possède une vraie grandeur : une nimbe entoure sa tête brillante, il lève la main droite vers le ciel, prononçant les paroles dramatiques de la légende : « Tu portes le maître

du monde. » L'ermite, qui a entendu le bruit des flots, sort de sa grotte et se penche au bord des rochers avec sa lanterne [1]. Il l'a allumée un peu vite, car le jour n'est pas fini : le soleil se couche dans le lointain, sur les eaux du fleuve, qu'il inonde de lumière : chaque vague étincelle, tout est pompe et magnificence.

Ce panneau frappe, séduit tellement les curieux, même quand ils n'ont pas un goût prononcé pour la peinture, que beaucoup de personnes, l'ayant vu à Munich une seule fois, oublient tous les autres chefs-d'œuvre que renferme la pinacothèque et ne gardent au fond de leur mémoire que le souvenir de cette image éclatante. Bien des années se sont enfuies, bien des jours ont passé sur ma tête, avec leurs sombres nues, leurs tonnerres ou leurs doux rayons, depuis que ce tableau a enchanté mes yeux : eh! bien, dans ce moment je le vois encore, il est là, présent à ma pensée; il y brille de toute sa fraicheur et de toute sa magie.

Les dix morceaux, qui forment l'histoire de St. Bertin, éveillent aussi l'admiration la plus enthousiaste. On se demande comment un homme a pu créer ces merveilles, sans autre aide que son génie, sans autre moyen que son pinceau. De tels prodiges vous réconcilieraient avec la nature humaine, si l'on ne se rappelait qu'ils sont l'œuvre d'une organisation d'élite et d'une âme exception-

[1] Johanna Schopenhauer.

nelle, en butte aux injustices de la foule. Quoiqu'il en soit, on éprouve ce glorieux étonnement que l'art doit toujours exciter pour obtenir ses plus beaux triomphes. Ses ouvrages ont alors quelque chose de surnaturel et inspirent l'idée d'un monde accompli. Les divers genres se prêtent à cet effet; il n'en existe pas où un talent supérieur ne puisse vous affranchir des bornes du réel. Une fleur de Van Huysum, un chenal immobile et radieux d'Albert Cuyp, en atteignant l'extrême frontière de l'adresse possible, éveillent le sentiment de l'infini.

Tout en louant le mérite de Hemling, nous sommes contraints de lui ravir une production fameuse, que l'on a énumérée jusqu'à présent parmi ses travaux. C'est l'autel portatif de Charles-Quint, dont le roi de Hollande a fait l'acquisition. Un panneau central et deux volets le composent : le milieu offre aux regards la descente de croix. La Vierge porte le corps du fils de l'homme sur ses genoux : elle le presse dans ses bras et s'incline vers son front, comme pour lui donner un funèbre baiser. Une vive douleur l'accable, des flots de larmes tombent de ses yeux. A sa droite, Joseph d'Arimathie, plein d'affliction comme elle, soutient la tête du rédempteur avec un coin du linceul. A gauche, St. Jean plus ferme parait vouloir les consoler. On aperçoit au loin derrière eux le Golgotha et la ville de Jérusalem.

Le volet gauche représente la Nativité : dans une

chapelle, sous un dais magnifique, la Vierge est assise, vêtue d'une robe blanche et d'un manteau de même couleur. Son divin fils, posé sur ses genoux, semble heureux d'occuper cette douce place. L'éclat de la jeunesse et le sentiment de la maternité embellissent la figure de la noble israëlite. Près d'eux St. Joseph se livre au sommeil; ses traits portent l'empreinte de la fatigue et de la vieillesse.

Le Christ, victorieux de la mort, apparait à sa mère sur le second volet. Marie, agenouillée devant un prie-Dieu, y dépose son livre d'heures; elle se tourne vers son fils, l'étonnement et la joie remplissent son ame, des pleurs d'émotion baignent ses joues. Le Christ lui montre ses plaies encore saignantes, mais une vie forte et majestueuse anime sa figure; il est drapé avec noblesse dans son manteau. Par une porte ouverte, au fond de la salle, la vue plonge dans le lointain : on y admire un paysage, où se trouve peinte la résurrection de l'homme-Dieu; un ange l'accompagne; trois soldats reposent sur l'herbe; à quelque distance, les saintes femmes se dirigent vers le tombeau.

Ces trois sujets sont environnés d'un encadrement gothique, ayant la forme d'une porte ogivale: au bas, s'élèvent des statues; dans les voussoirs sont figurées toutes les actions du Christ. L'opulence de ces morceaux d'architecture dépasse ce que l'imagination peut inventer de plus riche.

Le pape Martin V, offrit ce triptyque au roi Don

Juan, deuxième du nom, qui le mit dans son oratoire. Le prince le donna, comme nous l'avons vu, à la Chartreuse de Miraflores, située à une demi lieue de Burgos. Don Antonio Conca, ayant feuilleté les archives du monastère, y lut le passage latin que nous avons cité plus haut[1] et que nous allons traduire :

« En 1445, le dit roi fit présent d'un oratoire très précieux et très pieux, contenant trois tableaux, à savoir : la nativité de Jésus-Christ, sa descente de croix, que l'on appelle autrement sa cinquième angoisse, et son apparition à sa mère après sa résurrection. Cet oratoire avait été peint par maître *Rogel*, grand et célèbre artiste flamand[2]. »

Charles-Quint l'emporta dans ses voyages : il erra comme la tente du monarque d'un bout de l'Europe à l'autre. C'était devant cette chapelle en miniature qu'il s'agenouillait durant ses expéditions, qu'il ouvrait son cœur au maître des rois, le priant de calmer ses chagrins, de dissiper ses inquiétudes. Albert Dürer eut occasion de l'admirer : « Pendant mon séjour à Bruges, dit-il, on me conduisit dans le palais de l'Empereur, qui est d'une extrême magnificence et là je vis la chapelle par Rogier[3]. » Après la mort de Charles-Quint, le

[1] Page 266 et 267.

[2] Don Antonio Conca, *descrizione odeporica della Spagna*, *Parma*, 1793 ; tome 1er, page 33.

[3] En allemand *Rudiger*. *Reliquien Von Albrecht Durer seinen verehrern geweiht.*

triptyque fut rendu à la Chartreuse, où il demeura sans subir d'autres épreuves jusqu'au moment de l'invasion française en Espagne. Le monastère fut détruit et le tableau allait périr dans les flammes, lorsque le général d'Armagnac le sauva. M. Nieuwenhuys l'acheta de la famille d'Armagnac et le vendit par la suite au roi de Hollande. Le temps l'a traité avec une rare clémence : les panneaux sont encore enfermés dans leur boite primitive; la serrure seule date de notre époque [1].

Le tableau de Rogier, avec des ailes de maitre Hans (Jean Hemling), qu'on voyait au XVI[e] siècle, dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, devait être une imitation ou une reproduction de ce travail. Au milieu, le Christ mort reposait dans les bras de Notre-Dame. Le grand peintre se fit aider par son élève, en traitant une seconde fois ce sujet pour lequel il semble avoir eu un goût particulier.

Aux descriptions que je viens de faire, je devrais peut-être en ajouter d'autres. Beaucoup de panneaux, dont je n'ai rien dit, portent la lumineuse empreinte du talent de Hemling. Tels sont le *Mariage mystique de Ste. Catherine d'Alexandrie*, la *Cène* de l'église St. Pierre à Louvain, l'*Adoration des Mages* que possède l'hôpital St. Jean, l'admirable *Vie de Jésus* conservée à la Pinacothèque, la tête du Sauveur qui orne la même collection, plu-

[1] *Description de la galerie du roi de Hollande*, par Nieuwenhuys.

sieurs tableaux réunis en Hollande chez S. M. Guillaume II, en Prusse dans le Muséum, ou que le hasard a disséminés ailleurs. Le courage me manque pour entreprendre cette tâche. Que sont de vaines paroles, image d'une image, près d'aussi étonnantes créations? Les mots ne sauraient lutter contre la peinture : ils demeurent vagues, froids et blèmes, quand on s'efforce de les rendre précis et colorés. L'historien avoue son impuissance; le lecteur se fatigue des pâles esquisses, dont il distingue à peine le trait. Qu'il aille donc lui-même devant ces compositions brillantes, qu'il en goûte le charme profond, la douceur intime : nul autre hommage ne vaut celui-là, nul attrait n'égale celui d'un chef-d'œuvre et personne ne loue aussi bien les artistes que les enfants de leur génie.

Tableaux de Jean Hemling.

ANGES.

1. Groupes d'esprits célestes qui jouent de la musique, sur la châsse de Ste. Ursule.

SCÈNES DE L'ANCIEN TESTAMENT.

2. Adam et Eve; dans le Musée de Vienne.

3. Melchisedech venant offrir à Abraham le pain et le vin. Dans la pinacothèque de Munich. Passavant doute que ce tableau et les trois suivants soient de Hemling.

4. Sacrifice d'Abraham, grisaille. Dans le Musée de Vienne.

5. Les israélites recueillant la manne au lever du soleil. Dans la Pinacothèque de Munich.

6. Un ange éveille le prophète Elie pour qu'il prenne de la nourriture. Tableau qui appartient aux héritiers de M. Bettendorf, à Aix-la-Chapelle. Waagen l'attribue à Rogier de Bruges.

SCÈNES DU NOUVEAU TESTAMENT.

7. La Sibylle Zambeth; dans la chambre du conseil de l'hôpital St. Jean à Bruges.

8. Les sept joies et les sept douleurs de la Vierge; dans la collection Boisserée, maintenant à Munich.

9. Côté extérieur d'une aile de retable: l'Annonciation. A Berlin. (Une autre annonciation, peinte également sur un volet et attribuée à Jean Van Eyck, pourrait être de Hemling. Elle fait partie de la collection Boisserée).

10. Volet. La naissance du Christ, avec des anges qui l'adorent. A Bruges.

11. La Vierge, l'enfant Jésus et Ste. Anne. Le rédempteur est assis sur les genoux de sa grand'mère,

sa mère passe son bras autour de lui. Un moine s'agenouille pour l'adorer : il porte une robe brune drapée avec goût. Sa tête semble vivante et l'on ne pourrait mieux faire. Ce tableau se trouve dans le cabinet du comte de Thiennes, à Gand.

12. La naissance du Christ. Dans la collection du professeur Hauber, mort à Munich.

13. Une sainte famille, panneau central. Dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, page 90).

14. Marie, reine du ciel, avec le rédempteur enfant sur ses genoux; six figures de prophètes et sept bas reliefs, représentant les sept joiès de Marie, ornent l'architecture du fonds. Jadis dans la collection de Guillaume II, roi de Prusse, puis à Paris et maintenant chez M. Aders, à Londres.

15. Marie et l'enfant Jésus, au milieu d'un paysage. Tableau mentionné par le voyageur anonyme de Morelli.

16. Diptyque. Marie présentant une pomme à l'enfant Jésus qu'elle tient sur ses genoux. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

17. Marie au milieu d'un temple. Collection de M. Van Ertborn, au Musée d'Anvers.

18. La Vierge et l'enfant divin, tableau muni de volets, dans la collection du duc de Devonshire, à Chiswick. Horace Walpole l'attribue à Van Eyck.

19. La Vierge et l'enfant sous un dais. A Vienne.

20. La Vierge assise avec l'enfant Jésus : au

fond du tableau, de nombreux monuments. Dans la bibliothèque Ambrosienne, à Milan.

21. Marie sur un trône tenant le rédempteur nu dans ses bras : deux anges sont auprès d'elle, l'un joue de la viole, l'autre de la harpe. On aperçoit au fond un paysage avec de très petites figures. Dans la galerie de Florence.

Marie avec son fils, devant lesquels s'agenouillent deux ursulines : sur la châsse de Ste Ursule, à Bruges.

22. Dans le style de Hemling : l'adoration des bergers. Collection de l'académie, à Bruges. (Schnaase).

23. Les sept joies de Marie et le voyage des trois Rois de l'Orient. Dans la pinacothèque de Munich.

24. Panneau central : l'Adoration des rois. Dans l'hôpital St. Jean à Bruges.

25. Libre imitation de Hemling : l'Adoration des rois, à Berlin. L'original se trouve dans la galerie de Munich, sous le nom de Jean Van Eyck. Passavant l'attribue à Liévin de Witte.

26. Dans le style de Hemling : l'adoration des Mages. A Dresde.

27. L'Adoration des Mages, panneau central. Dans la collection Boisserée à Munich.

28. Panneau central : l'adoration des Mages. Dans la galerie des états à Prague. Ce tableau d'après Hirt, rappelle la manière de Hemling.

29. Volet : la présentation au temple : autrefois dans la collection de M. Imbert de Motelettes, à Bruges.

30. La fuite en Egypte, tableau qui se trouve dans la collection de M. Aders.

Histoire de St. Jean Baptiste, sur le tableau du mariage mystique de Ste. Catherine, que possède l'hôpital St. Jean, à Bruges.

31. St. Jean-Baptiste et son agneau, dans un paysage. Mentionné par le voyageur anonyme de Morelli.

32. Côté extérieur d'un volet : St. Jean l'évangéliste : dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

33. St. Jean Baptiste debout, portant son agneau : dans la collection Boisserée à Munich. Volet droit.

34. Volet d'autel : St. Jean Baptiste, à Vienne.

35. St. Jean Baptiste montrant le Sauveur à un homme qui s'agenouille devant lui : dans la collection du prince Eugène, duc de Leuchtenberg, à Munich.

36. Le baptême du Christ, panneau central. Dans le Musée de l'académie de Bruges.

37. Volet gauche : la décollation de St. Jean-Baptiste. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

38. La parabole du maître qui fait rendre compte à ses serviteurs. Mentionnée par le voyageur anonyme de Morelli.

39. Le Christ ayant sous ses pieds le globe de la terre, tenant un livre dans sa main gauche et bénissant de la main droite. Dans la collection de feu Van Ertborn, appartenant au Musée d'Anvers.

40. La Cène : dans une chapelle de l'église St. Pierre, à Louvain.

41. Une suite d'images, représentant la Passion. Elle ornait autrefois la chapelle des tanneurs, dans l'église Notre-Dame, à Bruges. (Descamps, *Voyage pittoresque*, etc.).

42. Le petit tableau mentionné par Vasari et que Hemling avait fait pour l'église Santa Maria Nuova, à la prière de Portinari, qui devint ensuite la propriété du duc Cosimo et retraçait la passion du Christ, n'existe plus. (*Kunstblatt*, 1841, n° 9, page 33).

43. L'arrestation du Christ. Dans la pinacothèque de Munich.

44. Tête de Christ, dans la pinacothèque de Munich.

45. Tête de Jésus couronné d'épines, dans la pinacothèque de Munich.

46. Jésus console sa mère, avant de subir la Passion. Tableau conservé dans le cabinet royal des dessins, à Munich.

47. Jésus portant la croix; à Vienne.

48. Jésus sur la croix; à Berlin.

49. Jésus crucifié entre les deux larrons. Gravé par Jules Goltzius en 1586.

50. La Vierge affligée, dans un monument gothique, où l'on voit sculptés sept différents traits de la vie de Jésus. Autrefois dans le chœur de Notre-Dame, à Bruges. Schnaase croit que Descamps a en vue ce tableau, page 294.

51. La résurrection du Christ; dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

Un Christ ressuscité, debout sous une arcade et tenant à la main un étendard victorieux; lithographié par Strixner, en 1820.

52. La résurrection du Christ; à Vienne.

53. La descente du St. Esprit. Dans la collection du roi de Bavière

La Pentecôte, dans un livre d'heures qui appartenait au pasteur Fochem, de Cologne.

54. Le couronnement de la Vierge, sur la châsse Ste Ursule.

55. Dieu le père et Jésus couronnant la Vierge dans l'intérieur d'un édifice : à droite et à gauche, on aperçoit des anges. Dans l'académie des beaux-arts, à Vienne.

56. Volet droit : St. Jean l'évangéliste écrivant l'apocalypse dans l'ile de Pathmos : sa vision est peinte sur le tableau. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

57. L'archange St. Michel, grisaille extérieure, sur le tableau de 1484, qui se trouve à l'académie de Bruges.

GROUPES DE SAINTS.

58. Panneau central : le mariage mystique de Ste. Catherine. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges. 1479.

59. St. Charles, St. Hippolyte, Ste. Elisabeth et Ste. Marguerite : grisaille peinte à l'extérieur sur les volets du tableau qui représente le martyre de St. Hippolyte. Dans l'église de St. Sauveur, à Bruges.

60. Deux saints et devant eux la famille agenouillée du donateur; face interne de deux volets. Dans le musée de l'académie, à Bruges.

61. Extérieur d'une aile : deux frères de l'hôpital à genoux, ayant derrière eux St. Antoine de Padoue et l'apôtre St. Jacques. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges. 1479.

62. Extérieur d'un volet : deux sœurs hospitalières agenouillées, ayant derrière elles Ste. Agnès et Ste. Claire. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

SAINTS ISOLÉS.

63. St. Antoine de Padoue, volet d'un triptyque. Dans l'église St. Pierre, à Louvain.

64. Ste Barbe, volet; autrefois dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*.

65. Une femme et ses onze filles agenouillées : derrière elle Ste. Barbe. Aile droite; à l'académie de Bruges.

66. St. Benoit ; dans la galerie de Florence.

67. Dix sujets représentant la vie de St. Bertin.

Ancien retable de l'abbaye de Sithiu, à St. Omer. Chez le roi de Hollande.

68. Panneau central : St. Christophe; sur le devant St. Benoit et St. Gilles. A l'académie de Bruges. 1484.

69. St. Christophe, aile gauche d'un triptyque. Dans la Pinacothèque.

70. Martyre de St. Erasme; dans l'église St. Pierre, à Louvain.

71. Aile gauche : St. George, le donateur et ses cinq fils; leur patron pourrait aussi être St. Guillaume. A l'académie de Bruges. 1484.

72. Marie avec son fils dans une chambre : devant elle s'agenouille le donateur, derrière elle se tient St. Jérôme; tableau qui appartenait jadis à M. Campe de Nuremberg, et orne maintenant le château d'Altentower, résidence du comte de Shrewsbury. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, page 218.

73. St. Jérôme, en habit de cardinal, lisant dans sa chambre. Par la fenêtre et par la porte, on découvre un paysage et des édifices. Un paon, une caille et un plat à barbe sont peints de la manière la plus délicate. « Quelques personnes, nous dit le voyageur anonyme, regardaient ce tableau comme une production d'Antonello de Messine; mais on l'attribuait ordinairement à Jean Van-Eyck, ou à Hemling, anciens artistes néerlandais. » Autrefois à Venise, chez Antonio Pasqualino.

74. St. Jérôme; sur un volet du *Martyre de l'Erasme*, dans l'église St. Pierre, à Louvain.

75. Un père et ses fils sous la protection de St. Jérôme, aile droite conservée dans la Galerie des États, à Prague. Selon Hirt, ce volet rappelle la manière de Hemling et doit être de son école.

76. Martyre de St. Hippolyte; dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

77. St. Jean l'évangéliste, tableau de trois pieds cinq pouces en hauteur, cité par Nagler, *Kunstlexicon*, page 92.

78. St. Jean l'évangéliste, le donateur et son fils agenouillés; aile gauche. A l'académie de Bruges.

79. St. Charles, grisaille extérieur d'un volet du martyre de St. Erasme. Dans l'église St. Sauveur, à Bruges.

80. Ste Catherine, volet. Autrefois dans l'église des nonnes de Ste. Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps, *Voyage pittoresque*, page 90).

81. Une mère et ses deux filles sous la protection de Ste. Lucie, aile gauche. Ce tableau qui se trouve dans la Galerie des États, à Prague, rappelle, selon Hirt, l'école de Hemling.

82. Marie assise tenant son divin fils; une femme et sa petite fille s'agenouillent devant eux. Près d'elles, on voit Ste. Madeleine. Extérieur de deux volets, à l'académie de Bruges.

83. Ste. Marguerite, grisaille.

84. Légende de Ste Ursule; dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

85. Ste Véronique, extérieur de volet; dans l'hôpital St. Jean, à Bruges.

86. Un père et ses enfants agenouillés devant St. Guillaume; aile droite du St. Christophe exposé à l'académie de Bruges.

87. Une femme et ses cinq filles, agenouillées devant une sainte; aile droite. Dans la collection de l'académie de Bruges.

TABLEAUX DE GENRE.

88. La célébration de la Pâque. Dans une chambre, dont la décoration a un air solennel, on voit une famille réunie debout, autour de la table, et prête à partir : chaque individu porte un bâton à la main. Le père, placé au milieu, découpe l'agneau rôti. A sa droite se tiennent un jeune homme et un vieillard, à sa gauche un autre jeune homme et deux femmes. Par la porte ouverte, on aperçoit un serviteur chargé d'un tonnelet de vin. Waagen croit ce tableau de Rogier de Bruges. Au Musée de Berlin.

89. Un buveur; à Strasbourg.

90. Instruction pastorale, œuvre douteuse; au Louvre.

PORTRAITS.

91. Portrait d'Isabelle de Portugal, femme de Philippe-le-bon. *Anonyme de Morelli.*

92. Le portrait du peintre; chez M. Aders, à Londres. 1462.

93. « Il ritratto a oglio di Juan Memelino ditto e da sua mano istessa, fatto al specchio, dal quale si comprende che egli era circa d'anni 65, piuttosto grasso che altramente e rubicondo. » Cette description d'une peinture, vue en 1521 par l'*Anonyme* chez le cardinal Grimani, s'accorde très bien avec le portrait de Hemling âgé, que possède le roi de Hollande.

94. Martin de Neuwenhoven, côté d'un diptyque. Dans l'hôpital St. Jean, à Bruges. 1487.

95. Buste d'un homme qui joint les mains et lève les yeux au ciel : devant lui, on aperçoit un livre ouvert. Chez M. Aders, à Londres.

96. Portrait d'homme; chez M. Van den Schrieck, à Louvain.

97. Portrait de femme, chez le même.

98. Portrait d'un homme qui prie, les mains jointes, devant un petit livre d'heures. A Florence, dans la galerie des Offices. Ce tableau porte la date de 1487.

99. Portrait d'une jeune dame morte en 1479,

comme l'atteste l'inscription. Chez le roi de Hollande, à La Haye.

MINIATURES.

100. Dans le livre de prières, qui appartenait à Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, livre orné de grisailles magnifiques. « Quelques unes, dit Passavant, sont d'une grande douceur et me paraissent évidemment de Hemling, entr'autres une annonciation et une glorification de la Vierge. » Dans la bibliothèque royale de La Haye.

101. Dans le livre d'heures en latin que possédait le pasteur Fochem, à Cologne. Il se trouve maintenant dans la bibliothèque Bodleiënne, à Oxford. Waagen le croit un peu postérieur à Hemling.

102. Probablement de Hemling : les miniatures d'un livre de prières conservé dans la bibliothèque de la cour, à Munich.

103. Les miniatures de deux splendides manuscrits que l'on admire dans le cabinet des ivoires, à Munich. Ces peintures sont au moins de son école.

104. Il doit avoir exécuté un certain nombre de miniatures dans le fameux manuscrit de la bibliothèque St. Marc, à Venise. Le mois de février a pour symbole un paysage entièrement couvert de glace et de neige, au milieu duquel on voit un en-

fant qui pisse M. Mathieu van Brée regarde comme de Hemling les peintures suivantes. Page 67, verso. La circoncision. — Page 75. Esther à genoux devant Assuérus, qui est assis sur son trône et entouré de quelques personnages. La reine est également escortée de plusieurs femmes. — Page 213. Le génie de Hemling se révèle dans ce beau travail qui figure la Sainte-Trinité. Dieu le père et Dieu le fils se ressemblent de tout point. Le caractère de leur physionomie est doux, majestueux et céleste : ils portent un sceptre pareil, de même que le St. Esprit. Ce qui distingue Jésus, c'est qu'il est assis à la gauche de son père et tient une croix.. La troisième personne du mystérieux emblême a la forme d'une colombe. Une gloire pleine de chérubins les entoure; on voit sous leurs pieds une partie du globe terrestre. — Page 288. Les jeunes filles d'Israël venues à la rencontre de David, qui porte la tête de Goliath, et lui offrant une couronne. Ce dessin rappelle de la manière la plus étonnante la châsse de Ste Ursule. Les compagnes de la sainte et ces jeunes filles sont certainement du même auteur. — Page 310. Cette page renferme deux sujets : David jouant de la harpe devant Saül, et David couronné roi. La composition des deux scènes est très riche. — Page 321. David, après avoir vu Bethsabée, envoie son mari à la mort, en lui faisant confier un poste dangereux. — Page 348. David prosterné devant l'arche. Les figures du premier plan sont très belles.

— Page 422. Une troupe de saints évêques et de patriarches. Jamais Raphaël n'a mieux fait : c'est un chef-d'œuvre. Neuf têtes plus belles les unes que les autres doivent être des portraits. Deux papes et deux évêques peints sur le premier plan sont admirables. Les costumes se distinguent par leur richesse et leur fini. L'intérieur du temple montre à quel point Hemling connaissait déjà la perspective aërienne. — Page 432. Les vierges bienheureuses, par le même. On en voit sept jusqu'aux genoux, sur le premier plan. Ste Catherine, Ste Cécile et Ste Barbe se trouvent au milieu. Elles ont la même dimension que les plus grandes qui soient sur la châsse de Bruges et ne sont pas moins belles. — Page 468. Les bienheureux autour du trône de l'éternel. Ils flottent au milieu d'une gloire, qui leur donne une couleur suave et aërienne. Hemling seul a pu communiquer aux têtes une aussi grande poésie. — Page 478. La vierge assise sur un trône d'or, la tête baissée, appuyant la main gauche contre son sein et tenant un livre de la droite. Ses genoux portent son fils, petit enfant ceint de rayons d'or. En haut de l'image, le Père éternel vu dans le lointain. Les têtes sont merveilleuses et quelques amis de M Van Brée partageaient son opinion que Hemling avait seul pu les faire. — Page 500. St. Fabien et St. Sébastien, le premier en habit d'évêque, le second couvert d'une armure. Cette image est certainement de Hemling. — Page 530 L'annon-

ciation. — Page 538. St. George tuant le dragon pour délivrer Ste. Marguerite.—Page 542. St. Philippe et St. Jacques. — Page 602. St. Pierre en habits pontificaux, la thiare sur la tête, tenant la triple croix et donnant la bénédiction. —Page 603. L'apôtre St. Paul, tenant d'une main le glaive qui lui a tranché la tête et un livre de l'autre. Dans le fond se trouve représenté le miracle de sa conversion. — Page 628. Madeleine aux pieds du Christ : onze personnages les entourent. Ce groupe admirable doit être de Hemling; la manière, les fabriques, les airs de tête ne laissent aucun doute. — Page 632. L'apôtre St. Jacques à cheval combattant les infidèles. Aucun peintre n'a fait un plus beau destrier. Le paysage et toutes les figures sont dignes d'éloges. — Page 684. La Vierge couronnée par le Père éternel. — Page 719. Marie assise sur un trône et entourée de cinq Vierges martyres, parmi lesquelles on distingue Ste. Catherine et Ste. Agnès. Je ne sais plus comment exprimer le mérite et la grâce de ce dessin. — Page 746. L'archange St. Michel, habillé en évêque et dessiné à partir des genoux. — Page 788. Une céleste procession : la Vierge marche en tête, portant l'enfant Jésus dans ses bras : tous les saints et toutes les saintes du paradis la suivent. Si Hemling n'a pas seul exécuté cette miniature, il a fait au moins les têtes et le plan. — Page 824. Ste. Catherine argumentant pour défendre la religion. Hemling a pu seul mettre

au jour ce chef-d'œuvre. — Page 830. La Madone avec l'enfant, assise au milieu d'un beau paysage. Rien de plus beau, de plus gracieux, les pieds de Jésus exceptés. La scène était difficile. Hemling a su rendre la Vierge mère recevant un baiser de son fils.

CHAPITRE XII.

Dernière période de l'École brugeoise.

Jérôme Bosch : sa vie, sa manière, ses ouvrages. — Erasme. — Cornille Engelbrechtsen : biographie, caractère de ses productions. — Décadence de Bruges.

Jusque-là les peintres de Bruges avaient étudié, figuré le monde, l'homme et la religion, sous leur aspect le plus brillant et le plus doux. La piété, l'innocence, le calme de l'esprit, l'amour du bien sans haine du mal, passaient de leur ame sur leurs tableaux, de leurs tableaux dans le cœur de la foule. Leur vulgarité même est ingénue : elle n'a point pour source les joies cruelles de la raillerie : c'est l'imitation naïve des formes que nous voyons le plus communément. Ils expriment avec peine les

sentiments odieux, la colère, la perfidie et la méchanceté. Un homme dur, barbare, intraitable, devient un homme sérieux et pensif [1] : il n'a pas l'air le moins du monde irrité. Les bourreaux s'apitoyent sur leurs victimes, l'émotion leur crispe les nerfs; les juges, les tyrans n'effrayent point par leur mine rébarbative: on ferait volontiers leur connaissance, on les prendrait pour amis, tant ils ont de bonnes figures, candides et inoffensives [2]! Les braves gens doivent bien souffrir du rôle sanguinaire qu'on leur impose! Allez à la messe, honnêtes bourgeois; retournez dans votre famille, et chargez de vos fonctions dramatiques des individus moins compatissants.

Cette harmonie que désire l'intelligence, que rêvent les poètes, l'école de Bruges l'a personnifiée, réalisée sur ses tableaux. Point de guerre entre l'homme et la nature: plus d'orages, plus de bouleversements, plus de ciel voilé, ni de jours mélancoliques; partout de l'herbe, des fleurs, des rameaux verts, l'oiseau qui chante, l'onde qui rayonne, l'étoile qui se lève, un printemps éternel! Plus de guerre entre les enfants de Dieu sauvés par le Christ; ils s'aiment tous d'un amour fraternel, ou

[1] Tel est le juge qui condamne St. Hippolyte, dans le tableau de l'église St. Sauveur; les païens, sur la châsse de Ste. Ursule, ont le visage parfaitement tranquille.

[2] Voyez, entr'autres preuves, le juge et les bourreaux du *Martyre de St. Érasme*.

se pardonnent comme l'enseigne l'évangile. Les tourments des saints rappellent un autre âge, celui qui a précédé le triomphe de la loi divine: on les contemple sans chagrin et sans amertume, comme on se souvient d'une douleur passée: Jésus les fortifie et le bonheur les attend. Plus de guerre entre l'homme et Dieu: les voilà réconciliés pour toujours. L'ordonnateur des choses sourit au milieu des nuages: les fidèles tendent leurs mains vers lui, murmurant des actions de grâce et versant des larmes de tendresse. Ce n'est point le Seigneur des armées, le terrible Jéhovah, qui frappe du glaive et menace à travers les tempêtes: c'est le Créateur du monde, le Père de l'humanité, un ami généreux et un bienveillant consolateur. L'idéal chrétien le plus parfait gouverne tous les rapports de l'homme, de Dieu et de la nature.

Mais cet idéal est en contradiction avec la réalité; il déguise une partie de l'univers et cache une partie des doctrines religieuses. Le calme perpétuel, l'incessante harmonie doivent prendre place au nombre des fictions. Le globe et l'atmosphère ont leurs crises, l'homme ses vices, Dieu ses jours de châtiment. Quelque agréable, quelque tenace que soit l'illusion, elle finit par se dissiper: un esprit positif ou sombre en écarte au moins le voile, mettant à nu les difformités des choses. L'école brugeoise ne pouvait donc manquer de produire un artiste, qui, en se servant de ses moyens techni-

ques et de sa manière, lui ferait une sorte d'opposition et la démentirait. Dans la création des Van Eyck, il fallait un ange déchu : cet ange porta le nom de Jérôme Bosch.

Quand le peintre fantastique, le peintre de l'enfer et des damnés, se montra-t-il parmi les vivants? On sait qu'il imagina ses diableries dans la seconde moitié du xv[e] siècle, mais on ne connait point la date de sa naissance. Il vint au monde à Bois-le-Duc, aspira dès son jeune âge les brouillards de la Hollande et vécut sous son pâle soleil. Le climat du Nord l'influença plus vivement que les artistes belges; son cerveau se remplit de chimères. Il passa lui-même comme un songe et nul souvenir de ses actions ne nous est demeuré. Son pinceau était ferme, délicat et rapide; il commençait plusieurs tableaux à la fois, travaillant à l'un ou à l'autre, selon son caprice. Il avait aussi l'habitude d'esquisser les figures de ses panneaux sur une impression blanche et employait des couleurs transparentes, pour que ce fond concourût à l'effet qu'il voulait obtenir. Les plis de ses costumes n'étaient pas si brisés, si recherchés que ceux des artistes contemporains. On voyait de lui à Amsterdam, pendant le xvi[e] siècle, une *Fuite en Égypte*, où Marie était assise sur un âne et où Joseph, plus près du spectateur, demandait sa route à un paysan. Une auberge se montrait dans le lointain, environnée d'une foule nombreuse, considérant des bateleurs étrangers, qui faisaient danser

un ours. Tout cela était drôle et bizarre. Il avait aussi peint un *enfer*, représenté au moment de la délivrance des patriarches; Judas voulait s'enfuir avec eux, mais les diables se servaient d'une corde pour le retenir et le tiraient en arrière : des monstres singuliers remplissaient le tableau. Les flammes, les brandons, les torrents de vapeurs attestaient le plus rare talent. Aussi aimait-il beaucoup les sujets dans lesquels le feu était nécessaire. L'amateur Jean Dietringh, de Harlem, possédait autrefois plusieurs morceaux de Jérôme Bosch, qui figuraient des saints : un moine, dans le nombre, disputait avec des herétiques concernant la vérité de leurs principes : tous jetaient leurs livres au milieu d'un bucher, ceux des mécréants brûlaient, celui du fidèle montait dans les airs : le bois embrasé, les cendres, les charbons semblaient naturels, le saint et ses amis se distinguaient par leur noblesse, les docteurs hétérodoxes par leurs mines et leurs gestes bizarres. Il traitait quelquefois avec bonheur le genre sérieux : on admirait jadis à Amsterdam un portement de croix, où il avait mis plus de retenue et de gravité que d'habitude. Un de ses chefs-d'œuvre montrait un roi et d'autres personnages saisis d'étonnement : les figures, les barbes, les cheveux peints avec hardiesse et légèreté offraient réellement un beau coup-d'œil [1]. Ses ouvrages pé-

[1] Karel Van Mander.

nétrèrent de bonne heure en Italie; un certain nombre sont décrits par l'anonyme. Dans la collection du cardinal Grimano se trouvait un enfer sur toile, plein de monstres variés, une autre composition fantasmagorique et la baleine avalant Jonas, sans compter une Fortune. Deux grands tableaux ornaient la salle où se tenait le conseil des Dix. Mais l'Espagne surtout accueillit bien et rechercha ces visions sinistres [1]. Elles convenaient à la lugubre piété de cette nation féroce. Dieu ne lui apparait point comme le pouvoir créateur et conservateur : elle lui donne l'aspect terrible d'un juge, les sanguinaires pensées d'un tyran. On croirait voir une de ces peuplades indiennes, qui ont abjuré le culte de Brahma et de Wishnou, les paternelles déïtés, pour obéir à Siva, le génie barbare, couché dans ses moments de loisir sur le serpent Ananta, dont la gueule distille sans relâche un venin mortel. Les spectres de Jérôme Bosch, ses délirantes inventions, les tortures des damnés, les effrayants lointains de l'abyme leur présentaient donc l'emblême de leurs conceptions religieuses. Maintenant encore la plupart de ses tableaux sont en Espagne. « Ces créations, nous apprend le père Siguenza, se divisent en trois classes : les unes se rapportent à la vie et aux souffrances du Christ; les secondes ont pour sujet les tentations de St. Antoine, et d'autres

[1] Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden künste*, etc.

ermites, le purgatoire, l'enfer avec ses diables, des dragons, des quadrupèdes, des oiseaux surnaturels, qui inspirent l'horreur et l'épouvante; les dernières traitent des motifs symboliques, nos vices y sont figurés de mille manières, le monde intérieur des passions y prend mille formes pleines de sens. » Dans la dernière catégorie se place le *Triomphe de la mort* que possède le Musée de Madrid. Une immense foule surcharge ce tableau; parmi ces groupes sans nombre, la mort éperonnant son blême cheval et armée de sa faulx, court bride abattue, en répandant la terreur; elle force les vivants à entrer dans son royaume. Une troupe de squelettes la seconde et les contraint de franchir le seuil. Sur le premier plan, sont personnifiés le vide des grandeurs humaines et l'instabilité de nos plaisirs. Un roi, auquel la victorieuse furie montre sa dernière heure, tombe enveloppé dans son manteau de pourpre et se laisse malgré lui enlever toutes ses richesses. Des jeunes gens de l'un et l'autre sexe, attablés à un festin, voient leur banquet, leurs joyeux propos, leur allégresse interrompus, et cherchent vainement à se défendre du trépas. Le char de la mort traverse la scène, pour recueillir les victimes. Dans la cellule de moine, où expira Philippe II, une de ces funèbres images se trouvait suspendue devant les yeux du monarque [1].

[1] Kugler, *Handbuch der geschichte der Malerei.*

La grande quantité d'ouvrages de Jérôme Bosch disséminés en Espagne a fait croire qu'il avait vu ce pays et montré son talent sur les lieux mêmes. On ne sait toutefois rien de positif à cet égard. On a prétendu aussi qu'il gravait sur bois et l'on a mentionné pour preuve une estampe de ce genre qui porte la date de 1522. Mais il mourut, selon toute apparence, dans sa ville natale, en 1518. Le régistre de la confrérie nommée *Illustre lieve broederschap*, à Bois-le-Duc, relate que pendant cette année elle perdit un de ses membres : *Hieronymus Agnen, alias Bosch, insignis pictor* : Jérôme Agnen, autrement dit Bosch, célèbre peintre [1]. Il s'agit évidemment de notre artiste, car on ne peut supposer que deux hommes du même nom, de la même ville, tous deux contemporains, soient devenus également fameux.

L'exactitude et la vérité qui forment la base de l'école néerlandaise ne manquent point à Jérôme Bosch : il observait la nature, sans le moindre doute, mais il ne l'observait et ne la reproduisait point d'une manière aussi patiente que les Van Eyck. La bizarrerie de ses conceptions nuit à sa fidélité : sa verve l'entraînait et précipitait son travail. Cette rapidité lui procura néanmoins un avantage : elle rendit sa forme plus libre et plus souple; il exprima mieux les attitudes, les mouvements de l'homme et

[1] *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kuntschilders*, etc., par Immerzeel.

des animaux. Il donne aux figures, aux objets le caractère qu'il veut et semble toujours avoir réalisé son intention : l'esprit, la finesse le distinguent souvent. L'espace imaginaire de ses tableaux, quoique plein d'hommes, de bêtes, de monuments, de détails agrestes, ne parait point emconbré; il y a même de grandes places vides et des échappées de vue solitaires. Son goût capricieux se retrouve dans ses dispositions générales. Il pousse bien plus loin que toute l'école brugeoise le contraste de l'ombre et de la lumière, des teintes froides et des teintes ardentes. Il oppose volontiers le cinabre, le vert de glaïeul, le brun roux, à l'ocre mêlé de nuances bleues ou à des fonds d'un azur verdâtre. Les flammes jaunes et rouges se détachent sur la fumée sombre, de vifs éclairs illuminent l'eau des étangs ou sont réfléchis par les armures que portent de hideux squelettes. Jérôme Bosch ne devait pas plus chercher l'harmonie dans l'exécution que dans la pensée : il voyait surtout le désaccord, l'antagonisme des choses. L'œil a besoin de s'habituer à sa couleur : elle semble rude et même criarde au premier abord. Mais l'on ne peut lui dénier un esprit large et vigoureux [1].

Jérôme Bosch créa dans la peinture le genre fantastique. Dürer, Aldorfer, Lucas Cranach, les

[1] Hotho, *Geschichte der deutschen und nierderländischen Malerei.*

Breughel, Callot et Goya lui ont tous été redevables. Quoique doués d'un talent peu ordinaire, ils ont marché sur ses traces en dépit d'eux mêmes : il avait parcouru ce chemin avant eux et il fallait le suivre bon gré malgré. Sans doute les apocalypses, les jugements derniers que l'on avait peints précédemment, brillaient comme des flambeaux à l'entrée de cette route; mais leur lumière n'en éclairait que les abords et l'on n'en connaissait pas l'étendue. Les dogmes chrétiens y avaient jeté les artistes plutôt que leur goût spécial. Le catholicisme entretenait dans les esprits l'amour du merveilleux; il les attirait sans cesse hors de la nature, parmi les visions, les prodiges, le ciel, l'enfer, le purgatoire, les saints, les anges, les trônes, les dominations; sous son empire, tout devient miracle ou symbole : les nuits se remplissent de fantômes, les jours, d'extases mystiques. Van Eyck, Rogier de Bruges, Hugo Van der Goes, Hemling s'étaient arrêtés aux portes du monde inaccessible; mais le xv[e] siècle avait pour tâche de montrer à la peinture ses différents buts : Jérôme s'élança impétueusement hors de l'air que nous respirons. Le lieu des supplices devint sa principale demeure intellectuelle : comme le Dante et Milton, il erra au sein des ténèbres visibles. Son pinceau se joua de la réalité, il défit ce que Dieu avait fait, accoupla les formes les plus hétéroclites et engendra des spectres sans nombre. Le lieu où il les évoque n'est pas moins bizarre; ce

sont de vastes châteaux en ruine, des plaines marécageuses, des terrains accidentés, avec des ponts fantasmagoriques, des paysages pleins de tours, de maisons, de chapelles qui vomissent des flammes par leur cime et dégorgent de sulfureuses vapeurs : d'autres tableaux ont l'air de grandes cuisines diaboliques, où l'on rôtit, fait bouillir et accommode les damnés.

Il ne faut pas croire cependant que Jérôme Bosch soit un peintre moqueur et tourne ses sujets en ridicule : l'humour, la fantaisie complètement libre, dénuée de toute croyance intime et se faisant un jeu du monde entier, ne devait lancer que plus tard, dans la nuit du doute, les capricieuses lueurs de ses feux d'artifice. A cette époque, la dévotion régnait encore. Jérôme Bosch avait foi dans le christianisme et tremblait peut-être lui-même devant ses effrayantes compositions. Il voulait rendre les hommes pieux par la terreur, comme Jean Van Eyck par de plus doux sentiments. Il n'avait pas l'idée qu'il personnifiait des songes, mais pensait revêtir d'une forme plastique des vérités inébranlables. Intelligence sombre et mélancolique, il voyait surtout le néant des choses humaines : dépouillant la vie de son riche costume, il en montrait les horreurs secrètes : il lui arrachait son masque de soie, et une tête de mort, apparaissant derrière, glaçait de crainte les spectateurs. Ses allégories avaient toutes le même but : de ce nom-

bre est le fameux tableau de l'Escurial intitulé : *Omnis caro fœnum*. Il y a peint les plaisirs sur un char trainé par des monstres, précédé par des diables et suivi par la mort [1].

Dans le nombre des hommes qui ont manié le pinceau durant le XVe siècle, il ne faut point oublier l'ennemi de Luther, l'ami d'Holbein, Erasme. Venu au monde pendant la nuit du 27 au 28 octobre 1465, il y débuta sous de tristes auspices. Son père Gérard, homme fin et sensible, était de Gouda : ayant fait la connaissance de Marguerite, fille d'un médecin de Zevenbergen, il conçut pour elle une violente passion. Elle lui témoigna un aussi ardent amour, de sorte que, sans attendre le mariage, ils procréèrent d'abord un enfant, que l'on appela Antoine. Leur verve ne diminua point, et, au bout de deux années, Marguerite conçut de nouveau. Hélie, le père de Gérard, s'inquièta d'un si vif attachement et, pour l'éloigner de sa maîtresse, voulut le contraindre à embrasser l'état ecclésiastique : ses autres fils, qui étaient tous mariés, vinrent à son aide. Mais lui, plein d'une tendresse profonde, ne pouvait supporter l'idée d'une condition qui creusait un abyme entre lui et Marguerite, et l'empêche-

[1] Descamps termine son article sur Jérôme Bosch par ce trait naïf : « C'est bien dommage qu'il n'ait conçu que des idées monstrueuses et terribles : ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auraient-ils donc été, s'il avait traité des sujets riants? » Voilà ce qui s'appelle juger un homme!

rait de l'épouser, comme c'était son vœu le plus ardent. Sa famille dès lors le persécuta; il prit le parti de s'enfuir, et il écrivit en chemin une lettre à son père et à ses frères, pour leur annoncer qu'il ne les reverrait jamais.

Il avait reçu de l'éducation et en avait profité, mais ne possédait aucune fortune; il se dirigea vers Rome, dans l'espoir que sa belle écriture lui fournirait le moyen d'y vivre à son aise : on connaissait depuis très-peu de temps l'art du typographe, les livres imprimés étaient encore rares et chers. Il se trouva d'abord dans une grande perplexité; mais ses manuscrits se vendirent, il en fit un petit commerce et l'indigence ne le tourmenta point. Sa seule douleur était d'avoir quitté Marguerite, d'ignorer sa situation depuis son départ.

La pauvre fille de son côté versa bien des larmes: sa grossesse devenait chaque jour plus visible; elle aurait néanmoins voulu la cacher à tous les yeux. Elle alla donc secrètement à Rotterdam, pour échapper aux médisances des petites villes. Ce fut-là, dans la tristesse et l'abandon, qu'elle enfanta le célèbre Erasme.

Dès qu'elle fut remise de ses couches, elle retourna chez elle. La mère de Gérard, qui pleurait sans doute son fils, se chargea du fruit clandestin de ses amours. Cependant sa famille commença des recherches pour savoir ce qu'il était devenu, et apprit qu'il habitait Rome. Ses frères lui écrivirent que

sa maitresse était morte : il eut la simplicité de croire à cette fausse nouvelle et tomba dans le plus amer chagrin. Ce qu'on n'avait pu obtenir de lui par la persécution, il le fit alors de lui-même ; dégouté des plaisirs trompeurs du monde, il se voua au Dieu paternel qui console l'infortune. Ayant été ordonné prêtre, il s'achemina vers son pays. Quels furent sa surprise, sa joie, sa douleur et ses regrets, quand il sut que la femme de son choix vivait encore! On dit qu'il respecta ses vœux, que son amour sanctifié changea de caractère : uni à Marguerite d'une affection toute morale, ses désirs, ses projets, ses espérances se concentrèrent sur ses fils; ils devinrent aussi la principale occupation de leur mère.

Dès que le petit Erasme eut cinq ans, Gérard l'envoya à l'école chez Pietre Winkel, directeur d'une pension à Gouda. Il fut ensuite placé, comme enfant de chœur, dans la cathédrale d'Utrecht et y resta jusqu'à l'âge de neuf ans. On le mit enfin au collége de Deventer, où Marguerite se fixa près de lui, pour l'entourer de soins et le protéger contre les maux dont sa faible organisation le menaçait. Ils vécurent de la sorte plusieurs années, le fils étudiant avec ardeur, la mère ne songeant qu'à son fils, attendant l'heure de sa sortie des classes, joyeuse de ses progrès, rassemblant autour de lui son espoir et ses souvenirs.

Pendant qu'elle veillait sur cette chère santé, une

peste éclata dans la ville, et elle tomba elle-même sous les redoutables coups dont elle préservait son fils. Le mal contagieux ayant infecté la maison, Erasme dut la fuir : il revint à Gouda, près de son père. L'ancien amour de Gérard ne s'était pas éteint dans son cœur : la flamme contenue y répandait une chaleur profonde et intime; quand le ministre encore plein d'une secrète affection apprit la mort de sa maîtresse, une langueur générale le saisit et, au bout de quelque temps, il expira lui-même de chagrin. Il avait confié le sort de ses enfants à trois tuteurs ; mais ceux-ci n'ayant pas plus d'honnêteté que la grande masse des hommes, dissipèrent le bien de leurs pupilles. Alors, sachant qu'il leur faudrait un jour rendre compte, ils employèrent tous les artifices pour les contraindre à se jeter dans un ordre monastique : ils échouèrent pendant longtemps, mais Antoine finit par céder. Un ami d'Erasme, qui habitait le couvent de Stein, près de Gouda, lui décrivit son genre d'existence comme le plus doux que l'on put choisir; il lui vanta la liberté dont on jouissait dans la maison, l'accord fraternel qui régnait entre les cénobites; enfin il lui montra la riche bibliothèque et lui dit que tout son temps serait consacré à l'étude. Le pauvre jeune homme fut ébloui par cette brillante perspective; la dernière promesse le charma surtout. Dans un moment de défaillance, à l'âge de 21 ans, il se laissa tonsurer. On lui tint parole d'ailleurs; il accrut ses

connaissances et fit de grands travaux. Lorsqu'il avait une heure de loisir, il prenait la palette et se délassait, en peignant, de ses recherches prolongées. Il exécuta de la sorte un bon nombre de tableaux, entr'autres un Jésus que l'on mettait en croix : ce dernier ouvrage était soigneusement gardé dans le cabinet du prieur, Cornille Muscius, de Delft, et on lisait au-dessous l'inscription suivante : « Ne méprisez pas ce tableau; il a été peint par Erasme, pendant qu'il était religieux au monastère de Stein.» Plus tard, le couvent fut détruit de fond en comble; les panneaux du jeune solitaire périrent avec l'édifice [1]. Un dessin qu'on voit dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, passe pour être de lui: cette esquisse représente un moine debout, tenant de ses deux mains un livre fermé [2]. Personne n'ignore que l'auteur mourut à Bâle en 1538.

Le goût de la peinture se propageait dans toutes les villes des Pays-Bas : c'était comme une aube douce et lente qui les éclairait peu à peu; elle finit par atteindre Leyde, cette future pépinière de glorieux talents. Elle mit d'abord au jour un graveur, qui est connu sous le nom d'Engelbert de Leyde. On possède encore de lui plusieurs estampes, offrant pour signature un E gothique, datées de

[1] *Vie d'Erasme*, par de Burigni; — *Leben Erasmi von Rotterdam*, par Samuel Knight; — *Leben des Erasmus von Rotterdam*, par Adolfe Muller; Hambourg, 1822; — Descamps.

[2] Rathgeber, *Annalen der niederländischen malerei*.

1466, 1467, ou de quelqu'autre année voisine. C'était un homme instruit et l'on doit croire que, selon l'habitude de l'époque, il maniait le pinceau comme le burin. Sa femme, en 1468, accoucha d'un fils qui porta le nom de Cornille Engelbrechtsz. Il est vraisemblable qu'il eut pour maître son père : Leyde n'avait pas encore l'importance et la richesse qu'elle acquit plus tard, vers la fin du XVI[e] siècle; l'amour du beau attendait pour s'y développer une occasion favorable; la peinture à l'huile même y était peu connue. Engelbrechtsz fut sinon le premier qui employa la nouvelle méthode, au moins un des premiers dont elle rehaussa les couleurs. Il dessinait bien, peignait d'une manière facile et ingénieuse, soit avec le procédé flamand, soit avec la gomme et l'eau d'œuf. Quoique son esprit et sa main fussent rapides, ses ouvrages étaient soignés; il savait surtout exprimer les passions et ornait habilement ses tableaux. Il avait deux fils qui étudiaient sous lui : Lucas de Leyde, se trouvant orphelin de bonne heure, prit également ses leçons. Il s'attacha au plus âgé des deux frères, lequel aimait à peindre sur vitraux; comme ils ne se quittaient point et s'exerçaient ensemble, il contracta le même goût; par la suite, il devint fort adroit dans ce genre de travail. En 1533, Engelbrechtsz mourut à Leyde, âgé de soixante-cinq ans. Ses joies, ses douleurs, ses espérances et ses regrets n'ont pas laissé des traces plus profondes. Que n'a-t-on pas dit sur la misère

de l'homme, sur la rapidité de ses jours, sur l'inconstance du bonheur et de la gloire? Ces tristes pensées reviennent pourtant sans cesse à l'esprit : voilà un artiste doué d'un grand talent, qui a aimé, souffert, rêvé, adoré comme nous la nature, et cinq ou six lignes sont tout ce qui reste de lui! Son tombeau n'existe plus, sa famille est détruite, son souvenir oublié; ses ouvrages mêmes ont péri, et la poussière qui le composait dort peut-être au fond d'un canal, dans la vase immonde où rampent mille insectes.

Le temps n'a épargné qu'un très-petit nombre de ses tableaux. L'un d'eux ornait autrefois l'église du monastère de Mariën-Poel, près de Leyde. Ayant une grande estime pour cette peinture, désirant la conserver, aussi bien que la mémoire de leur compatriote, les échevins la firent prendre et mettre à l'hôtel-de-ville; elle y était à l'époque de Karel Van Mander, mais placée trop haut pour qu'on put en apprécier la délicatesse et le style. On l'y voit encore de nos jours. C'est un triptyque dont le milieu représente le Messie entre les deux larrons : des figures nombreuses les environnent; Marie-Madeleine s'agenouille en pleurs au pied de la croix; plus loin, la Vierge accablée de désespoir est soutenue et consolée par un groupe de femmes. L'aile gauche retrace le sacrifice d'Abraham, le serpent d'airain occupe l'aile droite. Au-dessous, un panneau longitudinal offre aux regards le corps d'Adam, qui

donne naissance à l'arbre de la nouvelle vie : un chanoine et une abbesse sont agenouillés auprès, ayant pour patron le saint évêque Thomas; en face d'eux se tiennent cinq nonnes, que protège St. Augustin. Sur le dehors des volets, un disciple a barbouillé la Flagellation et le Christ couronné d'épines.

L'exécution de ce tableau ne donne pas une brillante idée de l'auteur : si c'était un bon peintre, ce n'était pas un peintre de première force. Les contours sont durs et raides, les mouvements peu naturels et anguleux. Quoiqu'ils n'aient point une maigreur choquante, les nus laissent beaucoup à désirer. Quelques têtes seulement flattent les yeux des spectateurs, celle du chanoine, par exemple : elle est douce et d'un beau fini. Les draperies attestent de la négligence; il y a dans le paysage des fautes contre les lois de la perspective, et le bleu grisâtre des lointains produit un mauvais effet. Les couleurs sont vives, mais sans harmonie, les ombres solidement accusées. On ne peut toutefois méconnaître dans cette image un habile pinceau [1].

Près de ce retable s'en trouvait jadis un autre, qui venait aussi du monastère de Mariën-Poel : on voyait au milieu la descente de croix et alentour, dans six médaillons, six douleurs de la Vierge. Les

[1] Schnaase, *Nierderländische Briefe*, pages 66 et 67. — Passavant, *Recherches sur l'ancienne école flamande*.

donateurs à genoux priaient sur les vantaux. L'hôtel-de-ville possédait encore du même artiste une grande toile, où il avait peint à la détrempe une adoration des Mages : l'ordonnance et les draperies en étaient fort belles; le style montrait combien Lucas de Leyde avait étudié la manière de son maître. Ces morceaux ont depuis longtemps disparu.

La production la plus importante de Cornille, celle que Van Mander appelle son chef-d'œuvre, est de même anéantie. Elle décorait primitivement le tombeau du sire de Lokhorst, dans l'église St. Pierre, à Leyde. Elle fut ensuite transportée dans la demeure de cette famille, puis à Utrecht, chez un nommé Van den Bogaart, qui avait épousé une fille du défunt. Le sujet en était emprunté à l'Apocalypse : l'agneau mystique ouvrait devant le trône de Dieu le livre scellé de sept sceaux. Tous les habitants du ciel l'environnaient, et parmi eux on trouvait de charmantes figures, des corps gracieux, dont on ne pouvait que louer les attitudes. Une foule d'actions diverses animaient ce tableau. En bas l'on voyait beaucoup de personnes en prières et au-dessous d'elles les portraits des donateurs. Il fut admiré des peintres, aussi longtemps qu'il exista [1].

Un ouvrage d'Engelbrechtsz orne la galerie de

[1] Karel Van Mander.

Vienne : c'est un de ses meilleurs, à ce qu'il parait. Il a la forme d'un triptyque et représente la Vierge assise sur un trône, tenant son fils sur ses genoux : celui-ci prend des cerises qu'un ange lui offre dans une assiette. Près de Marie, on aperçoit St. Joseph occupé à lire. Les images des donateurs couvrent les aîles [1]. Ici se terminent tous les renseignements que nous pouvons donner sur ce peintre jadis fameux, dont la gloire roule ensevelie au fond du torrent des âges.

Cependant la ville de Bruges perdait chaque jour de la prospérité qui la rendait si brillante. Le bonheur donne de l'orgueil, et l'orgueil de l'outrecuidance. C'est là l'histoire des communes flamandes; leur richesse les enivrait, leur présomption franchissait toutes les bornes, et, ne croyant plus que rien leur fût impossible, elles se lançaient dans de téméraires entreprises. Philippe-le-Bon répétait souvent qu'il fallait leur courber la tête sous le joug du malheur, qu'elles avaient besoin d'être gouvernées par ce maître impitoyable. Je comprends la turbulence d'une nation qui poursuit un grand but, au milieu du danger, de l'enthousiasme et de l'inquiétude. Mais les révoltes des cités néerlandaises, quel en était le sens, où en est la justification ? Mutineries dénuées de principes, folles émeutes, sanglantes puérilités, que l'historien exa-

[1] Immerzeel.

mine avec tristesse et qui ne font pas naître son intérêt. Les séditions perpétuelles de Bruges troublaient le commerce et effrayaient les marchands. Ils n'attendaient qu'une occasion pour se transporter ailleurs : le soulèvement de 1488 finit de les décider. On avait alors vu les Brugeois retenir l'Archiduc Maximilien dans une maison construite sur la place du marché, place qu'ils avaient préalablement garnie de palissades; au milieu de l'enceinte, on apporta des instruments de torture, on dressa un échafaud. Une espèce de tribunal s'y établit pour juger les partisans du prince; on leur donnait ensuite la question et le bourreau les mettait à mort. Aucun détail de ces affreuses scènes n'échappait aux regards de leur seigneur, dont la fenêtre était tournée vers la place. Quand il fut libre, après trois mois de captivité, il dépouilla les séditieux de leurs privilèges commerciaux. Anvers plus tranquille et plus soumise se développait alors rapidement : la commune brugeoise, poussée par cette jalousie qui forme un des caractères de la nation, avait en 1483 défendu aux marchands de s'y rendre. Maximilien lui conféra tous les avantages que perdait sa rivale. Plusieurs négociants vinrent s'y fixer. En 1511, les Portugais suivirent cet exemple et déterminèrent la ruine de Bruges : c'était la nation la plus riche, la plus active, parmi celles qui trafiquaient dans les Pays-Bas. Elle avait aux Indes de puissants comptoirs et en Europe le

monopole des produits orientaux. Des flottes de vingt, de vingt-cinq navires quittaient le port de Lisbonne pour celui de l'Ecluse. Les compatriotes de Gama entrainèrent les Italiens, puis les marchands des villes hanséatiques [1]. Bruges tomba peu à peu dans un langueur dont elle n'est jamais sortie, dont elle ne sortira probablement jamais. Le silence habite ses rues désertes; la pauvreté frissonne et jeûne sous le toit de ses maisons gothiques. Plus d'étrangers, plus de fêtes, plus d'ivresse : dès que la nuit tombe, vous diriez une ville morte. Formidable expiation d'une arrogance depuis longtemps dissipée!

Les beaux-arts, cette image de la vie réelle, pâlirent comme la fortune de la cité. L'école de Bruges alla dépérissant : deux ou trois hommes rappelèrent sa gloire antérieure pendant le XVI[e] siècle; ils demeurèrent fidèles au style des Van Eyck et en prolongèrent l'existence jusqu'à l'avènement de Rubens. Tels furent Antoine Claeyssens et Pierre Pourbus [2]. Mais ils ne marchèrent pas en première ligne dans le chœur triomphal des peintres néer-

[1] Beaucourt de Noortvelde, *Geschiedenis van den Brugschen Koophandel.* — Meyer, *Annales Flandriæ.* — *Kronyk van Vlaenderen.*

[2] Hotho, à l'exemple de Fiorillo, place Antoine Claeyssens dans le XV[e] siècle. C'est une erreur des plus fortes. Ses deux peintures qui représentent le jugement de Cambyse, datent de l'année 1598. L'église St. Sauveur, à Bruges, renferme des tableaux de sa main, où on lit les chiffres 1608 et 1609.



landais. L'Italie rayonnait alors d'une vive splendeur, qui éblouissait tous les yeux; de nouvelles tendances se produisaient au jour, le foyer du beau se déplaça. Chaque ville emprunta un peu de flamme à l'école brugeoise pour allumer, pour échauffer son âtre encore ténébreux; l'inspiration et le génie se dispersèrent. Mais on ne put s'affranchir, comme on le voulait, de la domination des Van Eyck; leur pensée profonde avait si bien plongé dans les lois intimes de l'art septentrional, qu'on lutta au moins cent années contre eux avant d'échapper à leur manière. Le seizième siècle entier fut rempli par ce combat; l'influence des Italiens et celle des traditions locales se balancèrent mutuellement: le soleil du midi et les brillantes lunes du nord semblaient éclairer à la fois les tableaux. Hors du pays, en Allemagne, l'empire des Van Eyck ne fut point ébranlé: tous les artistes reconnurent leur suprématie jusqu'à la guerre de trente ans; Frédéric Herlin, Israël de Meckenen, Martin Schœn, Wohlgemuth, Albert Dürer, Lucas Cranach, Altdorfer, Holbein lui-même sont les vassaux intellectuels de nos deux grands peintres. Ils firent encore des miracles après leur mort; on peut dire que leur âme vivait dans leurs productions magiques, enchaînée par une espèce de talisman, et quiconque se mettait en relation avec elle était sûr d'être sauvé.

Tableaux des peintres mentionnés dans ce chapitre.

JÉRÔME BOSCH.

1. Orphée dans les enfers. A Vienne.

2. Aile droite représentant la création d'Ève, le premier péché, l'expulsion du paradis. A Berlin.

3. La création de l'homme : ce tableau représente trois scènes diverses : l'homme tiré du néant, l'homme tombé dans une dépravation bestiale, l'homme puni de ses fautes. A l'Escurial.

4. Jonas avalé par la baleine.

5. La fuite en Egypte. Marie est assise sur un âne, St. Joseph demande le chemin à un paysan, dans le lointain un roc et une auberge. Tableau décrit par Karel Van Mander.

6. Le baptême du Christ; signé: Bos. *Karel Van Mander*

7. Jésus que les soldats emmènent après l'avoir lié. Sur un autel de la chapelle des Rois, dans l'église de St. Dominique, à Valence.

8. Le couronnement d'épines. A l'Escurial.

9. Répétition du tableau précédent. Sur un autel de la chapelle des Rois, dans l'église de St. Dominique, à Valence.

10 Le portement de croix. Tableau cité par Karel Van Mander. Il a été gravé par H. Cock; Lambert Lombard l'avait restauré.

11. Le Christ en croix. A l'Escurial.

12. Le Christ au milieu d'une gloire: autour de lui, dans sept compartiments, les vices sous forme allégorique. Ce tableau porte l'inscription suivante: *Cave, cave, dominus videt!* Il était dans la chapelle où expira Philippe II. A l'Escurial.

13. L'archange Gabriel qui terrasse le démon. Deux autres esprits célestes combattent des diables. A Vienne.

14. Panneau central: le Jugement dernier. A Berlin.

15. L'enfer: on y voit de nombreuses figures allégoriques, traînées par des diables. A l'Escurial.

16. L'enfer. Dans la collection du cardinal Grimano.

17. L'enfer, aile gauche; les patriarches sont délivrés; Judas, qui espère également sortir, demeure retenu par une corde. Musée de Berlin.

18. Le triomphe de la Mort. Dans le palais St. Ildefonse.

19. Le Labarum apparaissant à Constantin.

20. Hieronymus Bos inventor. Justorum animæ in manu Dei sunt, nec attingit illos cruciatus. MG.21.

21. La tentation de St. Antoine. A l'Escurial.

22. Même sujet. Aussi à l'Escurial.

23. Sept tableaux, qui furent détruits en 1608, dans l'incendie du palais nommé le Pardo, représentaient aussi la tentation de St. Antoine (Argote de Molina, *libro de la Monteria del rey D. Alonso.*)

24. Même sujet. Dans la collection de feu le professeur Hauber, à Munich.

25. St. Antoine environné de monstres fantastiques. A Vienne.

26. St. Christophe, portant Jésus sur ses épaules et environné de toute espèce de monstres. Dans le haut de l'estampe, au-dessus d'un phylactère, se trouve le chiffre du graveur. Il est aussi répété sur le glaive d'un démon. Voici la forme de ce monogramme: $\overline{\text{A}}$.

27. St. Martin dans un bac, entouré de boiteux et d'infirmes, leur partage son manteau. Cet ouvrage a été gravé : l'estampe porte les inscriptions suivantes : *De gode Sinte Martin.... gedruys. Hieronymus Bos inventor. H. Cook excud.*

28. Un saint moine disputant avec des hérétiques. *Karel van Mander*. Voyez plus haut la description de cet ouvrage perdu.

29. Portrait d'un enfant monstrueux, qui, trois jours après sa naissance, paraïssait avoir sept ans. Ce tableau périt, en 1608, dans l'incendie du palais nommé le Pardo. (Argote de Molina, *libro de la Monteria del rey D. Alonso*).

30. Trente et un infirmes, dessin qui se trouve dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

31. Le mardi gras; des personnages des deux sexes forment la mascarade. En haut l'on voit le buste de St. Jacques. L'estampe est signée de cette

manière : *Hieron. Bos inv.— Cornelis van Tiexen exc.*

32. La famille des fous, sans le nom du graveur. L'inscription porte : *Soo doude pypen..... sinne.* Le marchand avait pour enseigne : Aux-quatre-vents.

33. Les amoureux. *Lung to sot....... ontbeeren.*

34. Une multitude de personnages grotesques. On lit en bas de l'estampe : *Al dat op* etc. *Jer. Bosche inv.*

35. Composition analogue : *Dese Jeronymus Bosch droller* etc.

36. La chambre des fous. Des hommes et des femmes déguisés dans un cabaret. *Masquers entrez.... scheeren.*

37. Les mangeurs de graisse et de saucisses. *So vuyl sanse.... net en. H. Cook excud.*

38. Un aveugle en conduit un autre le long d'un fossé. *Cæcus ducem...... escorte. Peter Mirecynus sc. Cook et Galle excud.*— Si un aveugle conduit un aveugle, tous deux cherront en la fosse. H. Bos inventor. Joan. Galle excud.

39. Le vaisseau de perdition. Voyez la gravure faite par Pierre Mirecynus en 1559.

40. Les songes. Au-dessous, dix-huit vers hollandais. *Petrus de Jode excudit.*

41. Une multitude de monstres. Au-dessous, quatre vers hollandais, qui commencent ainsi :

Dese Jeronimus Bosch drollen etc. *Jeron. Bosck inven. Aux quatre vents.*

42. *Omnis caro fœnum.* Un lourd chariot de foin, image des plaisirs du monde, est attelé de sept bêtes fantastiques et porte comme surcharge des femmes qui chantent et jouent, parmi lesquelles se trouve la Renommée, sonnant de la trompette. Des hommes de toute classe et de tout âge se pressant alentour, essaient d'escalader la voiture au moyen d'échelles et de crocs; mais d'autres individus, ayant fait la même tentative, sont déjà tombés sous les roues, qui les écrasent. Dans l'ancienne église de l'Escurial.

43. Un éléphant chargé d'une tour et environné de monstres. Signé du nom de Bosch.

Hieronymus Bos inv. H. Cock excud. Temeritatis subiti, ut vehementer sunt impulsus etc. Un éléphant ; caricature.

Un éléphant chargé d'une tour, sur lequel beaucoup de personnes essayent de monter avec des échelles. *Hieronymus Bos inv. H. Cock excud.*

44. Représentation allégorique de ce proverbe : les gros poissons mangent les petits. De nombreux vers hollandais y sont gravés. *Jan Tiel excud.*

45. Image comique d'une grande baleine morte dont on voit l'intérieur plein de poissons. Gravée en 1551.

46. Huit tableaux, que l'on connait seulement par des descriptions, périrent dans l'incendie du

Pardo (*Argote de Molina, de la monteria del rey D. Alonso;* Bermudez, t. I, p. 174.)

47. On voit des peintures de Jérome Bosch à Buenretiro, Casa del Campo, Zarzuela, Casa des rey et au Musée de Madrid.

48. L'anonyme de Morelli, page 77, mentionne plusieurs ouvrages de sa main.

ERASME.

1. Le Christ sur la croix. Tableau perdu.

2. Un moine debout, tenant de ses deux mains un livre fermé. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni. Sc. Fiaminga, vol.* 1.

CORNELIS ENGELBRECHTSZ.

1. Aile gauche : le Sacrifice d'Abraham. A Leyde, dans l'hôtel-de-ville.

2. Aide droite : le Serpent d'airain. A Leyde, dans l'hôtel-de-ville.

3. David regardant d'une terrasse Bethsabée qui se baigne. Sur le premier plan, elle reçoit le monarque suivi d'un nombreux cortége. Dans le palais du roi de Hollande.

4. Marie avec son fils, auquel un ange offre des cerises. Ce tableau porte pour monagramme trois croix réunies, signe que l'on retrouve sur un cruci-

fiement du musée de Naples. On pense qu'il est de la même main que la *Mort de la Vierge* exposée à la Pinacothèque. Dans le musée de Vienne.

5. L'Adoration des mages, toile peinte à la détrempe, citée par Karel Van Mander.

6. Peut-être d'Engelbrechtsz : l'Adoration des mages; la Vierge offre une pomme à l'enfant Jésus. Devant elle s'agenouille Gaspard, derrière elle se tient Joseph. Sur le dernier plan, on voit plusieurs personnes, parmi lesquelles se trouve probablement le peintre. Dans la collection Ambras, à Vienne.

Douteux : le Christ portant la brebis égarée. A Berlin.

7. Le Christ battu de verges, insulté et couronné d'épines; sujet peint par un élève de Cornille sur l'extérieur du triptyque conservé à Leyde.

8. Le portement de croix; dans la collection de M. Aders, à Londres.

9. Le portement de croix; dans la Pinacothèque.

10. Panneau central : Les trois crucifiés. A Leyde, dans l'hôtel-de-ville.

11, Jésus sur la croix; près de lui on voit les témoins ordinaires de sa mort et les donateurs agenouillés. Dans l'académie des beaux-arts, à Venise.

12. Une descente de croix, citée par Van Mander.

13. La descente de croix : dans la chapelle St. Maurice, à Nuremberg.

14. L'agneau mystique ouvrant le livre scellé de sept sceaux; ouvrage cité par Karel Van Mander.

15. Volet d'autel : St. George et un donateur. A Vienne. On attribue maintenant ce tableau à l'auteur de la *mort de Marie,* qui orne la Pinacothèque.

16. Volet d'autel : Ste. Catherine et une dona trice. A Vienne. On croit maintenant ce tableau du même auteur que le précédent.

17. Une nombreuse compagnie de savants, qui se réjouissent le verre en main. Dans l'Ermitage, à St. Pétersbourg.

18. Portraits réunis de plusieurs tireurs d'arbalète. Autrefois dans la galerie des comtes de Bruhl.

19. Un second tableau représentant le même sujet. Autrefois dans la même galerie.

20. Le tir à l'oiseau; les yeux de tous les personnages sont tournés vers le même point. On ne voit que le buste des chasseurs : quelques uns portent des arquebuses. Dans l'Ermitage, à St. Pétersbourg.

21. Une femme agenouillée qui prie : dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

NOTES ET SUPPLÉMENTS.

Supplément au premier volume.

Nous avons promis de consigner dans ce 2e volume les faits et les détails qui viendraient à notre connaissance après la publication du premier. Nous allons remplir cette tâche.

On conserve à Gotha, dans la chambre des manuscrits de la bibliothèque ducale, un évangéliaire du xe siècle, que possédait autrefois l'abbaye luxembourgeoise d'Epternach, construite sur la Sure. Il fut donné au monastère par l'empereur Othon II et par son épouse Théophanie, fille de Romain II et belle-fille de l'empereur Nicéphore Phocas. On l'exécuta entre les années 972 et 983. Othon II, Théophanie et plusieurs autres personnes sont dessinés en relief, des pieds jusqu'à la tête, sur la plaque d'or qui embellit la couverture. Des morceaux d'ivoire sculpté, des tablettes de mosaïque, de grosses pierres précieuses et des perles ornent

encore la dernière avec une grande magnificence. Cent trente-cinq feuilles du plus beau parchemin composent l'ouvrage. Il est en langue latine et écrit d'un bout à l'autre en lettres d'or. Les feuilles couleur de pourpre, qui précèdent chaque évangile, ont pour décoration des arabesques et des scènes tirées du nouveau testament: le style bysantin y règne sans partage. Quoique les inscriptions soient latines, sauf le mot Constantin écrit en grec, ces peintures doivent être une fidèle reproduction d'un original néogrec. Quelques visages seulement ont été retouchés par un pinceau plus barbare. L'importance de ce monument n'échappera point aux personnes qui ont lu mon premier volume. Il explique les caractères du manuscrit de Stavelot.

La bibliothèque de Liége contient un splendide manuscrit, ayant appartenu à Notger, et dont la couverture est en ivoire sculpté. Nous ne l'avons point vu et ne pouvons le décrire, mais il est bon d'en constater l'existence.

M. Willems possède une bible rimée de Jacob ou Jacques Van Maerlant, à laquelle le scribe mit la dernière main en 1270, comme il l'annonce lui-même à la fin du volume. C'est le plus ancien exemplaire connu de cet ouvrage. Il ne renferme que huit miniatures peu importantes: la première est une image de la Sainte-Trinité: Dieu le Père et Jésus sont assis; l'oiseau divin a une tête d'oie et des ailes analogues; une nuée enveloppe le reste de

son corps. Cette page a d'ailleurs beaucoup souffert. Les autres miniatures retracent divers actes de la création : celle du firmament, de la lune et des étoiles ; la séparation du jour et des ténèbres ; Dieu appelant à la vie les poissons, les oiseaux, les quadrupèdes et enfin l'homme. Le fond de la première est doré, les autres sont peints ; il n'y entre que du rouge, du bleu et du violet pâle. L'esquisse des objets est noire, au lieu d'être de la même couleur que ceux-ci. On retrouve donc là tous les caractères que nous avons signalés dans les miniatures du XIIIe siècle : on les prendrait pour des cartons de vitraux.

Les peintures murales, qui ornent Ste. Croix à Liége, et qu'on m'avait représentées comme datant du XIVe siècle, datent des premières années du XVIe.

On voit au Musée d'Anvers un tableau du XIIIe siècle. Il fut acheté à Utrecht, en 1829, par M. Van Ertborn. Il avait été fait pour l'église St. Jean de la même ville et ornait l'autel fondé par le chanoine Henri Van Ryn. On y lit l'inscription suivante : *Anno Domini* MCCCLXIII *in crastino sancti Bonifacii et sociorum ejus, obiit Henricus de Reno, hujus ecclesiæ præpositus et archidiaconus, istiusque altaris fundator. Orate pro eo.* Nous savons donc d'une manière positive qu'il a été fait en 1363. Le dénouement de la passion y est peint sur un fond d'or gauffré. Jésus a la tête environnée d'un nimbe, des bras d'une maigreur extrême et une figure sans

autre expression que celle de la mort : son visage est d'ailleurs presque effacé. La Vierge semble stupéfaite; ses traits et son attitude n'ont pas d'autre signification : une draperie assez disgracieuse entoure son corps. Elle tient un livre dans sa main gauche et porte la droite à sa poitrine. St. Jean est aussi mal drapé; sa tête aux cheveux blonds ne trahit aucune douleur. Il appuie sa main droite sur la tête du donateur, mais cette main est tournée et figurée d'une manière incompréhensible. Le donateur, en riches habits sacerdotaux, s'agenouille au pied de la croix : un long nez, une lèvre inférieure saillante distinguent sa laide figure. Le cadre fait partie intégrante du panneau; il est uni, doré, semé de pierreries peintes, et offre un caractère bysantin. Le tableau lui-même, sauf la dimension, ressemble exactement aux miniatures de l'époque et ne révèle aucun progrès.

NOTE PREMIÈRE.

Page 13, lignes 26 et 27. *Un panneau du même Musée, peint à la colle et ayant pour sujet la fête du serment des archers d'Anvers....*

Ce tableau nous embarrassait beaucoup; il est peint à la gomme, et l'emploi de cette vieille méthode semblait démontrer qu'il existait avant la découverte de la peinture à l'huile. La composition et l'exécution d'une autre part dénotent une épo-

que plus avancée. Il est effectivement des dernières années du xve siècle : on y voit les armoiries d'Espagne et celles d'Anvers accolées. On suppose que la fête eut lieu à propos du mariage de Philippe-le-Beau avec Jeanne d'Arragon. Le tableau serait alors du même temps.

NOTE II.

Page 213 et suivantes.

Ce travail sur Réné d'Anjou était imprimé, lorsque la collection de ses ouvrages a paru en France : on y trouve un grand nombre d'esquisses faites d'après ses peintures, par M. Hawez, une biographie et des notices par le comte de Quatrebarbes.

NOTE III.

Page 260.

La première partie de ce document renferme une description des noces, trop longue pour que nous la donnions ici. Nous transcrivons seulement les noms des artistes.

S'ensievent les paiemens fais par ledit Fastret, tant aux maistres paintres, tailleurs d'ymages, charpentiers, escregniers et autres ouvriers estrangiers qu'on a envoyé quérir pour l'ordonnance de mondit seigneur et fait venir de plusieurs villes audit lieu de Bruges pour ouvrer et faire lesdits entremetz, tant pour leurs salaires et journées, commençans le xxviii[e] jour de mars derrain passé et

finissant ce XVIe d'avril ensuivant en l'an mil CCCCLXVII avant pasques, qu'ilz ont fais par l'adviz et ordonnance de monseigneur le conte de Charny, de messire Michault de Changy, seigneur de Chisse, de messire Olivier seigneur de La Marche, de Jaques de Villers, de Jehan de Salins et des paintres de mondit seigneur, dont le taux de leurs salaires et journées avec celui de leur venue, a esté fait en la présence desdits messires Michault, messire Olivier, Ja ques de Villers, Jehan de Salins et des paintres de monseigneur, par les doyen et jurez d'icelui mestier en ladicte ville, à ce appellez selon leur adviz et discrétion; comme aussi pour les paiemens fais à cause des estoffes de or, d'argent, d'azur et d'autres couleurs nécessaires achetées pour employer esdits ouvraiges de paintures.

Premier paiement fait ausdits paintres, tailleurs d'ymaiges et autres ouvriers, ledit XVIe jour d'avril, l'an mil IIIIcLXVII avant pasques.

Et premiers

A Jaques Daret, maistre paintre, demourant à Tournay, conducteur de plusieurs autres paintres soubz lui, paié pour XVI jours qu'il a ouvré de son mestier aux entremetz dont dessus est fait mention, en ce comprins deux jours comptez pour sa venue dudict Tournay à Bruges, au pris de XXIV s. pour son salaire et III s. pour sa despence de bouche, chascun jour, ainsi que pour les devant nommez, lui a esté tauxé, commençant le XVIIIe jour de mars et finissant ledit XVIe jour d'avril, pour ce icy paié audit pris. . XXI l. XII s.

A lui paié pour Massin de Tournay, pour IX jours qu'il a ouvré, comprins sa venue dudit Tournay à Bruges, à VIII s. pour jour, comprins sa despence de bouche, pour ce icy payé. . . . . LXXII s.

A lui paié pour Jacquelotte, pour IX jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à IX s. pour jour. . IV l. I s.

A Philippot Truffin paié, pour XVI jours qu'il a ouvré, compris sa venue, à XVIII s. pour jour. . XIV l. VIII s.

A lui paié pour Adenet le Doulx, pour IX jours

qu'il a ouvré, compris sa venue, à ix s. pour jour. . . . . iv l. i s.

A lui paié pour Ricquelot, pour semblables jours qu'il a ouvré, à viii s. pour chascun jour. . . lxxii s.

A Franc Stoc, maistre ouvrier de Brouxelles, paié pour x jours qu'il a ouvré, en ce comprins ii jours pour sa venue dudict Brouxelles à Bruges, au pris de xxiv s. pour la journée, iii s. pour sa despense de bouche de chascun jour. . . . . . xiii l. x s.

A lui paié pour Jennin Bughier, pour x jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, au pris de x s. pour chascun jour. Pour ce icy. . . . . c s.

A lui paié pour Hanin Hollande, pour semblables x jours et audit pris, pour ce icy. . . . . . c s.

A lui paié pour Henry Genois, pour semblables jours, au pris de vi s. pour jour. . . . . . lx s.

A Liévin Van Latte paié, pour vii jours demy, comprins sa venue de Brouxelles audit Bruges, au prins de xviii s. pour son salaire et iii s. pour sa despense de bouche, chascun jour. . . . . vii l. xvii s. vi d.

A Willin Colleman paié pour xiii jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à xii s. pour jour. . . vii l. xvi s.

A lui paié pour Pietre Zwanart, pour viii jours qu'il a ouvré à vi s. pour jour. . . . . xliii s.

A lui paié pour Hans Van Heulle, pour vi jours qu'il a ouvré, à vi s. pour jour. . . . . . xxxvi s.

A lui encore paié xii d. pour chascun jour. . . . vi s.

A Henric de Bane paié pour xiii jours à x s. . . vi l. x s.

A Jehan de Mechelaire paié pour x jours, comprins sa venue, à viii s. pour jour. . . . . . . iv l.

A Pietre Van Dordrect paié pour xiii jours qu'il a ouvré, à x s. pour chascun jour. . . . . . vi l. x s.

A Willim up de Zwanne paié pour xiii jours comprins sa venue, à viii s. pour jour. . . . . . civ s.

A Aert Van Gorinchem paié pour semblables jours, au pris de x s. pour jour. . . . . vi l. x s.

A Colin de Valenchenne paié pour semblables jours, au pris de viii s. pour jour. . . . . civ s.

A Jennin Prevost paié pour xiii jours qu'il a ouvré, au pris de x s. pour jour. . . . . vi l. x s.

A Cornilles Van Gassenberg paié pour semblables. vi l. x s.

A Hennequin Ravenart paié pour xiii jours qu'il a ouvré, à viii s. pour jour. . . . . civ s.

A Woultrequin paié pour sembl. . . . . . . civ s.

A Lievin de Raem paié pour sembl. . . . . . civ s.

A Hennequin Baptiste, paié pour xiii jours qu'il a ouvré, à vi s. pour jour. . . . . lxxviii s.

A Sandre (*Sanders*) Estochois (*Escochois?*) paié pour xi jours, à viii s. . . . . iv l. viii s.

A Floris du Quesnoy paié pour viii jours, à x s. . iv l.

A Gillessin Van Cure paié pour x jours, à vi s. . lx s.

A Willem Van Roeme paié pour viii jours, à viii s. lxiv s.

A Willem de Vuwe paié pour x jours, à viii s. . . iv l.

A Cornilles Casse paié pour vii jours, à ix s. . . lxiii s.

A Rogier Van Laye paié pour vi jours, à ix s. . liv s.

A Ides Cassé paié pour iv jours, à vi s. . . . . xxiv s.

A Rut Ysembrant paié pour xi jours de ce qu'il a ouvré, comprins sa venue, à viii s. pour jour. . iv l. viii s.

A Jehan Van Dordrecht paié pour x jours à viii s. iv l.

A Jehan Van der Beecque paié pour vi jours à viii s. xlviii s.

A Berthele Van der Vuet paié pour sembl. . . . xlviii s.

A Nicolas de Goudesmet paié pour vi jours à x s. lx s.

A Pietre Gannet paié pour vi jours audit pris. . lx s.

A Melcior de Wecter paié pour iv jours audit pris. xl s.

A Joes Bellinc paié pour I jour et demy à vi s. . ix s.

A Willim Leseauffle paié pour viii jours et demy à viii s. . . . . lxviii s.

A Arian de Bosleduc paié pour xiii jours à v s. . lxv s.

A Govart d'Anvers (*ou Danners*) paié pour x jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à xiv s. pour jour. . . . . vii l.

A Jehan Thomas paié pour x jours à xii s. . . . vi l.

A Henric Bastin paié pour sembl. . . . . . vi l.

A Jehan Van Houbracque paié pour sembl. . . vi l.
A Jacob Thoms paié pour sembl. jours à xi s. . cx s.
A Adrian Gherofle paié pour sembl. . . . . . cx s.
A Venais paié pour sembl. jours à vi s. . . . . lx s.
A Suc Adrians paié pour sembl. jours à xii s. . . vi l.
A Daniel de Rycque paié pour vii jours demy qu'il a ouvré, non comprins sa venue, au pris de xx s. pour son salaire et iii s. pour sa despense de bouche, pour chascun jour ce icy. . . . . . ix l. xv s. vi d.
A lui paié pour Georys son varlet pour viii jours et demy qu'il a ouvré à viii s. pour jour. . . . lxviii s.
A lui paié pour Hans Van Dist pour sembl. jours qu'il a ouvré à vi s. pour jour. . . . . . . li s.
A lui paié pour Haccinnet son varlet pour sembl. jours au pris de iv s. pour jour. . . . . . xxxiv s.
A Jehan Van Basseveld, payé pour viii jours, comprins la venue, au pris de x s. pour jour. . . iv l.
A Lievin de Stoure, pour semblabl. . . . . . . iv l.
A Guerard Tavernier, paié pour v jours et demy, au pris de ix s. pour chascun jour. . . . . xlix s. vi d.
A Claus Thons, paié pour sembl. jours, à iv s. . xxii s.
A Jehan Caisin, paié pour x jours, à xi s. pour jour. . . . . cx s.
A Hugue Vander Gous, paié pour x jours et demy, qu'il a ouvré, à xiv s. pour jour. . . . . . vii l. vii s.
A Lieven Vanden Bosque, paié pour xi jours, qu'il a ouvré, au pris de x s. pour jour. . . . . . cx s.
A Jehan Van Steenland, paié pour ix jours. . . lxxii s.
A Haine Westvaline, paié pour viii jours et demy, à x s. pour jour. . . . . iv l. v s.
A Jehan de Vormersnyre, paié pour valeur x jours, qu'il a ouvré, au pris de xiii s. pour jour. . . vi l. x s.

Somme total. iii^{c} xxvi l. xi s.

S'ensuivent les paintres et autres ouvriers, qui semblablement ont ouvré jusques audit jour, et ausquelz on a donné congié et ren-

voié à leurs hostelz, pour ce que le jour de la feste des noepces a esté continué, lesquelz on a paié en la manière qui s'ensuit:

Premièrement, à Amand Regnault, pour ledit XVIe jour d'avril, pour x jours qu'il a ouvré de son mestier, à x s. pour jour, assavoir: III jours pour sa venue et alée; quatre jours qu'il a ouvré, et pour autres III jours qu'il a vacquié à aler à cheval à Gand, à Audenarde et en autres bonnes villes pour faire venir tous les meilleurs ouvriers du pays, tant paintres comme autres, porté icy pour le louage et despence dudit cheval, XVIII s., font en somme. . CXVIII l.

A Jehan Gygart de Tournay, paié pour VII jours qu'il a ouvré, en ce comprins sa venue et alée à son hostel, au pris de x s. pour jour.	LXX s.
A Jehan de Bacre paié pour sembl. v jours, audit pris de x s. pour jour.	L s.
A Jennin de Berlain, paié pour sembl.	L s.
A Jennin Mignot.	L s.
A Colin de Bacre, paié pour v jours, à VIII s. . .	XL s.
A Martin Daret, paié pour sembl.	XL s.
A Jehan de la Rue, paié pour VI jours, en ce comprins sa venue et alée, au pris de x s. pour jour.	LX s.
A Jaquemart le Hannuyer, paié pour v jours, à VI s.	XXX s.
A Roul Parisyen, paié pour v jours, à x s. . .	L s.
A Thiebault Bourguignon, paié pour VI jours, en ce comprins sa venue de Brouxelles et aussi son retour, à x s. pour jour.	LX s.
A Haine Buzekin, paié pour v jours, à x s. pour jour.	L s.
A Zegre le paintre, paié pour sembl.	L s.
A Hennequin de Vusve.	L s.
A Adrian Hersele.	L s.
A Regnier Van der Gract.	L s.
A Jehan Martin.	L s.
A Joes Van der Becque.	L s.
A Claes Raes, paié pour VI jours qu'il a ouvré, à VIII s.	XLVIII s.
A Jehan Stroebant, paié pour sembl.	XLVIII s.
A Simon Van Waesberg, paié pour VII jours qu'il a ouvré, audit pris.	LVI s.

A Copin Cassé, paié pour v jours audit pris. . .	xl s.
A Thys de Wivre, paié pour sembl.	xl s.
A Jehan Herman.	xl s.
A Jehan le Roy.	xl s.

Paintres et autres ouvriers de Cambray, Arras et Douay.

A Gilles Colleman, paié pour vi jours, comprins sa venue, à x s. pour jour.	lx s.
A Jehan Logier, paié pour sembl.	lx s.
A Pierre Bourgongnon, paié pour v jours, à xii s.	lx s.
A Jehan de Cambray, paié pour sembl. vi jours, qu'il a ouvré, à x s. pour jour.	lx s.
A Gilet Savary, paié pour sembl.	lx s.
A Hacquinet le paintre, paié pour sembl. . . .	lx s.
A Jehan Aloyer, paié pour vi jours qu'il a ouvré, au pris de v s. vi d. pour jour.	xxxii s.
A Bertholomi Tholoz, paié pour sembl.	xxxii s.
A Jehan Engheran.	xxxii s.
A Hacquinet de le Haulte Rue.	xxxii s.

Paintres de la ville de Valenchennes.

A Colinet le paintre, paié pour vi jours, qu'il a ouvré, au pris de x s. pour jour.	lx s.
A Jehan le Fevre, paié pour sembl.	lx s.
A Jehan Clerebault.	lx s.
A Alart de Paris, paié pour v jours, audit pris. .	lx s.
A Nicaise, ouvrier d'ozière, paié pour sembl. v jours, au pris de vi s. pour jour.	xxx s.
A Nicaise, ouvrier de cirre, paié pour sembl. . .	xxx s.
A Jehan Rougenon, paié pour sembl.	xxx s.

Louvain.

A Jacob Mux, paié pour vi jours qu'il a ouvré, comprins sa venue et alée, à x s. pour jour. . .	lx s.

A Mikiel Van der Valleporte, paié pour sembl. .	LX s.
A Jehan Clauwart.	LX s.
A Jehan Van Crussenac	LX s.
A Aert Van der Faluse.	LX s.
A Joes Bellines.	LX s.
A Jaespaert de Scildre.	LX s.
A Laurens Hanguelin.	LX s.
A Guerard Vridric Verlicter, paié pour les VI jours qu'il a ouvré, à VII s. pour jour.	XLII s.
A Govart Van der Sigghem, paié pour sembl. . .	XLII s.
A Henric Van Wissinck.	XLII s.

Ypper.

A Jehan du Chasteau, paié pour III jours, comprins sa venue et alée, à XVI s. pour jour.	XLVIII s.
A Staes de Scilde, paié pour III jours, à XII s. . .	XXXVI s.
A Jehan Van Berselaire, paié pour sembl. III jours audit pris de XII s. pour jour.	XXXVI s.
A Arnoul de Waerre, paié pour sembl.	XXXVI s.
A Jehan Penant.	XXXVI s.
A Jehan Van den Hendde, pour sembl. III jours, à X s. pour jour.	XXX s.
A Georis Utenhove, paié pour sembl.	XXX s.
A Ingle Van der Rey.	XXX s.
A Christophrien de Bucq.	XXX s.
A Pierquin Bernart.	XXX s.
A Jennin de St. Quentin.	XXX s.
A Claes de Zwarten.	XXX s.
A Williquin de Verlicter.	XXX s.
A Gilles de Tournay.	XXX s.
A Woultre de Elselaire.	XXX s.
A Jehan de Bonnais, paié pour lesdits III jours, au pris de VIII s. pour jour.	XXIV s.
A Berthelomi, son varlet, paié pour lesdits III jours, au pris de V s. pour jour.	XV s.

A Pierrequin de Pottes, à VI s. pour chascun jour, pour ce. . . . . XVIII s.
A Adrian Blencpaie, pour sembl. . . . . XVIII s.

Somma. III^c VIII v l. I s.

Suivent les comptes des sommes payées aux charpentiers, *faiseurs de naves et escrigniers, qu'on a mis en œuvre pour* XXX *naves dons devant est fait mencion*, etc.; plus, ceux des sommes dépensées pour *estoffes de paintures, comme or, argent, azur, couleurs et autres parties payées par ledit Fastret Hollet durant ce devantdit premier paiement*, etc. Il serait inutile de transcrire les comptes suivans: ils sont pareils à celui-ci. *Escrignier* vient du mot allemand *schreiner* et veut dire menuisier.

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE.

FIN DE LA TABLE DU DEUXIÈME VOLUME.



